الأسطورة
فى المسرح المصرى المعاصر

١٩٣٣-١٩٧٠

دكتور أحمد شمس الدين الحجاجى

دار المعارف

الناشر : دار المعارف – ١١١٩ كورنيش النيل – القاهرة ج . م . ع .

إهـــداء

إلى سهير القلماوى

تحية وتقـــديرا



مقدمة

يقوم هذا البحث بدراسة الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ما بين سنة ١٩٣٣ حتى سنة ١٩٧٠.

وهذه الفترة تبدأ بظهور مسرحية أهل الكهف «لتوفيق الحكيم» سنة ١٩٣٣ وتنتهى بظهور «أنت اللى قتلت الوحش» «لعلى سالم» سنة ١٩٧٠.

ترجع أسباب البداية لسنة ١٩٣٣ إلى أنه ظهرت فى هذا التاريخ أول مسرحية مصرية تناولت الأسطورة فى المسرح. والانتهاء بسنة ١٩٧٠ لا يعنى أن الفترة انتهت. ولكن الفترة مستمرة حتى بعد كتابة هذا البحث إلى أن يحدث الحدث الكبير الذى ينقل المسرح إلى مرحلة جديدة.

يتناول هذا البحث أربع عشرة مسرحية لسبعة من مؤلفى المسرح المصرى بالدراسة. وهذه المسرحيات هى كل ما ألف فى المسرح المصرى المعاصر مستمدا أصوله من ينابيع أسطورية. هذا مع العلم بأن المسرحيات ذات الفصل الواحد لم يشملها البحث، وذلك حتى يلقى البحث بثقله فى اتجاه واحد ودون أن يشتت، وهذه المسرحيات مرتبة حسب تواريخ ظهورها:

أهل الكهف	توفيق الحكيم	١٩٣٣
بجماليون	توفيق الحكيم	١٩٤٢
سليمان الحكيم	توفيق الحكيم	١٩٤٣
عبد الشيطان	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٥
الملك أوديب	توفيق الحكيم	١٩٤٩
مأساة أوديب	على أحمد باكثير	١٩٤٩
أشطر من إبليس	محمود تيمور	١٩٥٣
إيزيس	توفيق الحكيم	١٩٥٥

دموع إبليس	فتحى رضوان	١٩٥٦
أوزيريس	على أحمد باكثير	١٩٥٩
هاروت وماروت	على أحمد باكثير	(ب.ت)
أصل الحكاية	بكر الشرقاوى	١٩٦٧
فاوست الجديد	على أحمد باكثير	١٩٦٧
أنت اللى قتلت الوحش	على سالم	١٩٧٠

وهذا البحث يعد واحدا فى سلسلة من الأبحاث التى ارتادت الطريق فى الأدب العربى دراسة لتراثه.

بدأت هذه السلسلة بدراسة «سهير القلماوى» عن «ألف ليلة وليلة» ثم اقتحم «عبدالحميد يونس» هذا الميدان بدراستيه عن السيرة الشعبية «الظاهر بيبرس» و«الهلالية» وتتابعت الدراسات بعد ذلك عن الأدب الشعبى فى جميع صوره وأشكاله، غير أن الأسطورة المحضة كانت أول دراسة تقدم عنها فى اللغة العربية هى كتاب «إبليس» «للعقاد» وبحث «البطل» «لشكرى عياد». ومن بعدهما كتب «أحمد كمال زكى» كتابه «الأساطير» الذى استمده من كتاب «لويس سبنس» «الخطوط العامة للأساطير». وكان أقرب كتاب إلى موضوع هذه الدراسة هو بحث «عز الدين اسماعيل» قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى.

تناول هذا البحث مجموعة من المسرحيات، منها مسرحيات ذات أصل أسطورى، ومسرحيات ذات أصل شعبى، وثالثة لا ترتبط بالأسطورة، ولا بالأدب الشعبى، من بعيد، أو قريب، مثل مسرحية «توفيق الحكيم» «رحلة الغد».

ولما كان ما يعنينى بالدرجة الأولى هو إضافة شىء إلى هذه الأبحاث، فإن دراستى للأسطورة فى المسرح المعاصر شكلها هذا الإحساس.

ومن هنا قسمت البحث إلى مدخل وجزئين.

حاولت فى المدخل أن أوضح مفهوم الأسطورة والعلاقة بينها وبين المسرح عموماً والمسرح المصرى بوجه خاص.

أما الجزءان:

فأحدهما: يتناول المصادر الأسطورية للمسرحيات.

والثانى: يتناول الوظيفة.

وكان الهدف الأساسى الذى شغلت به عند تناول الكتاب الخاص بالمصادر هو كيفية أن أقيم عملا يخدم الباحثين بحيث يجدوا لديهم مادة تمكن من استخدامها إذا شاءوا. لذا فقد تقصيت مصادر هؤلاء المؤلفين فيما تصورت أنه مظانها.

وتتبعت هؤلاء المؤلفين من خلال شخوصهم، وأحداثهم مقيما المقارنات بين ما تناولوه وبين مصادر ظننت أنهم أخذوا عنها.

ولقد تحدد هذا الجزء فى أربعة فصول:

الأول : مصادر فرعونية

والثانى : مصادر إغريقية

والثالث : مصادر دينية

والأخير : مصادر شعبية.

أما الجزء الثانى: وهو الوظيفة، فإنى تناولت فيه دراسة هذه المسرحيات من خلال المنهج الاجتماعى.

وقد قسمت الكتاب الثانى إلى تمهيد وأربعة فصول. يدرس التمهيد العلاقة بين الأسطورة والمسرح وظيفيا فى إطارها العام بينما تدرس رؤية كل من الأسطورة والمسرح بالتفصيل دراسة تطبيقية فى أربعة فصول هى:

الأول : الحرية.

الثانى : العدالة.

الثالث : الحب.

الأخير : الموت.

* * *

ولقد وضعت فى هذا الجزء ذاتى مدركا أنه يمكن أن يختلف معى كثيرا فى هذا، فإن وجهات النظر لا تتفق دائما بل إن الخلاف حولها أمر طبيعى، ودلالة على تجدد العقل الإنسانى.

وإنى لأذكر هنا أولئك الذين كان لهم دور مباشر فى دفعى نحو الانتهاء من البحث بتشجيعهم الذى وصل حد ملازمة بعضهم لى إلى ساعات النهاية، وكان ما قاموا به من جهد معى أثر يفوق الأثر الذى كان لهم على الصفحات. وإنى لأذكر لأساتذتى وزملائى: د. عبدالحميد يونس، و د. الأهوانى، و د. يوسف خليف، و د. محسن بدر، و د. عبدالمنعم تليمة، و د. أحمد مرسى، و د. طه وادى و د. جابر عصفور، و د. يحى عبد الدايم، و د. عبد الستار إبراهيم، و د. عبد الحميد ابراهيم، و د. شوقى رياض، والأساتذة طلعت كرم الدين، وسليمان العطار، ومصطفى لبيب، وأحمد عبد العزيز، ونصر رزق، عونهم الملح المتواصل الذى هدانى إلى الطريق وكان المشجع لى على المضى فى البحث، على الرغم من أقسى المعوقات. هذا وما أنا مدين به لهم جميعا لا يمكن أن أوفيه حقه فى هذه المقدمة.

مدخل
العلاقة بين الأسطورة والمسرح

استخدم عرب الجاهلية لفظة الأساطير بمعنى الأباطيل. وهم يقصدون بها القصص التى لا يوثق فى صحتها.

وقد أكد القرآن الكريم المفهوم الجاهلى للفظة أسطورة فذكرها تسع مرات حاملة لنفس هذا المعنى.

وليس مفهوم اللفظة بهذه الصورة فريدا فى اللغة العربية؛ ففى جميع اللغات ارتبطت لفظة أسطورة بمالا يصدق أو بما هو محض خيال.[١]

وهذا البحث لا يعنى بالأسطورة هذا المعنى وإنما يعنى بالأسطورة «قصة سردية مرتبطة بالشعيرة[٢]. وأن هذه القصة لا ينفصل وجودها عن هذه الشعيرة، إذ الشعيرة هى التى تفرق بين الأسطورة وغيرها من ألوان القصص، وارتباطها بالشعيرة لا يجعلها - بالنسبة لمعتنقيها - مجرد قصة تقص وإنما هى حقيقة معاشة.

وبناء على هذا فإن القصص التى اتخذها مؤلفو المسرح موضوعا لمسرحياتهم، والتى يقوم هذا البحث بدراستها، هى القصص التى ارتبطت بالشعيرة، وما عداها يخرج عن نطاق هذا البحث.

ولا يفرق البحث بين شعيرة اندثرت بانتهاء الاعتقاد فيها مثل أديان الفراعنة وأديان الإغريق - أو بين شعيرة مازالت باقية ببقاء الاعتقاد فيها مستمرا حياً إلى الآن ومازال معتنقوها يؤدون طقوسها مثل الديانة اليهودية والمسيحية والإسلام.

---

(١) Spence, L., The outline of mythology, 1944, London: Watts, "P. I"

(٢) Raglan, Lord.,, The Hero, 1936 London: Methuen, "P. 121"

وتعد شعائر الإنسان القديم هى البداية الحقيقية لفن المسرح، أى أن المسرح ولد مع مولد الأسطورة، ولم يكن فنا قائما بذاته، منفصلا عنها، وإنما كان جزءا لا يتجزأ منها.

كانت هذه الشعائر تنمو مع النمو الوظيفى للأسطورة. فإنها تؤدى له حاجة حياتية تفيده، وتفيد بقاءه، فهى فعل ينتظر منه تحقيق فعل آخر. ومن خلال هذا الفعل الأول كان الإنسان يحاول أن يصنع المعجزات «لا لأنه يغفل حدود قواه العقلية بل على العكس لأنه عارف بها تمام المعرفة»[٣]. إذ لم يكن هذا الفعل «مجرد محاولة فجة تتحسس الطريق إلى تمثيل واقعى، ولكنها كانت فى كثير من الأحوال نوعا من الفن مختلفة اختلافا جذريا مصبوغًا بطريقته الخاصة بمختلف الأهداف والمستويات مثل الرمزية، والتصميم، والتعبير».[٤]

وكان هذا الفعل أول محاولات الإنسان القديم للسيطرة على الموضوعات المحيطة به، وإخضاعها له، واكتساب احتياجاته من خلالها، لذا فقد تداخلت الحدود الفاصلة بين الفن والواقع، ولم يصبح الاتصال بين المجالين خيالا داخل نطاق الخيال[٥]، إذ أنه تصور الفعل الشعيرى قادرا على منحه الفعل الحقيقى، فعن طريق بعض الطقوس اعتقد أن فى إمكانه الحصول على غذائه: كأن يبسط جلد حيوان على قطعة من الصخر، أو على جذع شجرة معتقدا أن ذلك يجذب إليه هذا النوع من الحيوان[٦] «وعند قبائل الأرانتا Aranta يقوم أفراد إحدى العشائر التى تتسمى باسم دودة معينة ببعض الطقوس التى تهدف أيضا إلى الإكثار من هذا النوع من الديدان، التى يتغذى

---

(٣) كاسيرر، مدخل إلى فلسفة الحضارة أو مقال فى الإنسان، ترجمة إحسان عباس، سنة ١٩٦٠، بيروت: دار الآداب، ص ١٥٤.

(٤) توماس مونرو، التطور فى الفنون، ترجمة محمد على أبى درة وآخرين، ١٩٧٠، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ج ١ ص٣٢٣.

(٥) أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، ١٩٦٩، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة النشر، ج١

(٦) أرنست فيشر، ضرورة الفن ترجمة أسعد حليم، سنة ١٩٧١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص ٤٤.

عليها أفراد القبيلة، وتتلخص إحدى هذه الطقوس فى تمثيل عملية خروج الحشرة المكتملة النمو من اليفعة، ولذا يقام من فروع الشجرة هيكل طويل ضيق، بحيث يشبه غلاف بقعة هذه الشجرة، ويقبع فيه عدد من الناس، وهم يرددون بعض الأغانى التى تدور حول المراحل المختلفة التى تمر بها الدودة فى نموها، ثم يحاولون أن يشقوا طريقهم من هذا الغلاف؛ مثلما تفعل «اليفعة» تماما ويرددون أثناء ذلك الأغانى المتعلقة بهذه العملية. والمفروض أن هذه الطقوس تساعد على توالد هذه الديدان وتكاثرها(٧).

وتكثر أمثال هذه الطقوس الأدائية فى بعض المجتمعات، وقد شاهد الأنثروبولوجيون الكثير من أمثال هذا الفعل الطقوسى متكررا بين الشعوب التى عاشت بحضارتها منعزلة عن الحضارة الحديثة.

وكما أدت هذه الطقوس إلى الوصول إلى ربح حياتى فإنها أيضا كانت تستخدم لدفع الضرر «عن طريق المحاكاة وتقليد النتائج المتوقعة، على أمل أن تخدع هذه العملية القدر المحتوم فيتم استبدال الكارثة الوهمية بالنكبة الحقيقة. وهذا الأسلوب فى خداع الأقدار يتم بطريقة منهجية منظمة فى مدغشقر، حيث يعتقد الناس أن حظ المرء فى الحياة يتأثر بيوم مولده وساعته. فإذا صادف مولده ساعة نحس مثلا، كان النحس هو قدرة المحتوم، إلا إذا أمكن إبعاد الشر أو نزعه كما يقولون عن طريق إيجاد بديل له. وثمة طرق كثيرة متنوعة لتحقيق ذلك. فإذا كان مولد الشخص فى اليوم الأول من الشهر الثانى من السنة فبراير مثلا فإن ذلك يعد نذيرا بشبوب حريق فى بيته حين يشب هو عن الطوق، ولكى يسبق الزمن فى ذلك ويتجنب هذه الكارثة فإن أصدقاء الطفل يقيمون كوخا فى حقل من الحقول أو مربض من مرابض الماشية ويحرقونه، ويراعون أن تكون الأم وطفلها، أثناء ذلك فى الداخل، فيقومون بانقاذهما من الكوخ المحترق بصعوبة، قبل أن تأتى عليهما النيران وذلك إمعاناً منهم فى أن يكون لتلك

---

(٧) جيمس فريزر، الغصن الذهبى ترجمة مجموعة بإشراف أحمد أبو زيد ١٩٧١ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص ٢٢٥.

التمثيلية تأثير أقرب إلى الحقيقة والواقع»[٨].

هذه المماثلات الحياتية فى تمثيل الفعل أو تكراره تعد بداية فعلية لفن المسرح. فإن هذا الأداء الطقوسى هو الممهد لظهور فن الممثل.

وليس هناك شعب من الشعوب لم يعرف هذا النوع من الأداء الشعيرى. كما أن هذا الأداء الشعيرى تعددت أنواعه لدى هذه الشعوب. وكانت هذه الشعائر تؤدى بإيمان صادق لم يفصل فيها بين الفعل الشعيرى وبين الفعل الواقعى.

ومن تلك المماثلة الحياتية التى تؤدى دورا تشخيصيا يقترب بالأداء الشعيرى من الصورة المسرحية ما يحدث فى نظام الكوفاد الذى درسه باخوفن. ويقضى هذا النظام على الأب بأن يقوم بتمثيل دور الولادة بدلا من الأم فى حالة مولد طفل جديد له فترة، ويخضع الأب لكل الطقوس والممارسات التى تخضع لها الأم الوالدة فى فترة النفاس، كما يرى عند قبائل استراليا الأصليين[٩] وقد قدمت قبائل الموسى Mossi المقيمة فى حوض النيجر صورة رمزية مؤثرة لحضور الاموات بين أفراد الهيئة الاجتماعية فتراهم أثناء الفترة التى بين الوفاة والجنازة الثانية يكلفون شخصا بتمثيل الميت، تمثيلا ماديا ولعب الدور الذى كان يقوم به فى حياته»[١٠].

كان الأداء التمثيلى يقوم بدور كبير فى السيطرة على ذهن البدائى وربطه الواقع بالخيال. وكانت هذه العمليات التمثيلية تقوم بدور كبير فى الترابط الاجتماعى لدى القبيلة. وفى كثير من القبائل البدائية المتأخرة فى استراليا يقومون بحملات للانتقام لقتلاهم، وقد يرجع الرجال إلى معسكرهم دون أن يقتلوا أحدا، ولكنهم يكونون مقتنعين بأن الفقيد يرضى بذلك لأن ذويه قاموا بكل ما فى وسعهم للانتقام لموته، من حيث المظهر على الأقل. وتكون الطقوس قد قامت بتأثير كبير فى إطفاء غيظ الميت

(٨) الغصن الذهبى، ص ١٧٩، وفى البيئات الشعبية بمصر يخيلون بإحراق عروسة من الورق لتذهب بالمرض الذى يعانى منه المريض.

(٩) انظر، أحمد أبو زيد، تايلور، ١٩٥٧، القاهرة: دار المعارف، ص ٧٨.

(١٠) انظر، ليفى بريل، العقلية البدائية، ترجمة محمد القصاص، «بدون تاريخ» القاهرة: مطبعة مصر ص ٦٧-٦٩.

الحديث الموت وتهدئة روع الأحياء[١١]، وفى قبائل كوبالى الأفريقية «إذا حدث أن اغتال أسد أو نمر رجلا فإن الجماعة تقيم حفل التضحية، وتقتل الأسد أو النمر، وهى تخصص عند ذلك مكانا بين الأدغال يطلق عليه اسم «مولى كورنياما»، وهو يتألف من حاجز دائرى من النباتات الشوكية يوضع وسطه تمثال من الطين لوحش بلا رأس، ثم ينزع جلد الأسد أو النمر الصريع بحيث يبقى الجلد والجمجمة معا. ويشد الجلد والرأس فوق التمثال الطينى. ثم يحيط كافة المقاتلين بالسور الشائك بحيث يكون التمثال بداخله والصيادون يرقصون خارجه، وفى نفس الوقت يجرى دفن جسم الوحش.[١٢]

تتطور الشعيرة بعد ذلك إلى حد يصبح معه الأداء التمثيلى فعلا بديلا للفعل الحقيقى الذى يقوم به الرجل البدائى، فإنه فى عملية تقويم القرابين لإراحة روح الميت كأن يحل دجاجة محل ثور، وفى الوقت نفسه يذكر فى غنائه أنها ثور.

وكانت إحدى القبائل الأصلية فى استراليا تتظاهر بأنها تستعد لتقديم القربان على حين يكون هدفها إراحة الميت مستخدمة فى ذلك التمثيل الصامت دون أن يكون هناك قربان حقيقى، وبالوصول إلى هذه المرحلة من الأداء الشعيرى نكون قد انتقلنا إلى الدراما وإلى العمل الفنى.[١٣]

والحقيقة أن الإنسان القديم وهو يعيش الأسطورة ويؤديها لم تكن غايته أن يعيد تمثيل الطبيعة أو التشابه معها، وإنما كان يعيش فى الطبيعة محاولا احتواءها.

وانتقال الإنسان القديم فى أدائه للشعيرة من فعل حقيقى إلى فعل تمثيلى انتقل به خطوات نحو فن المسرح، تم هذا فى اللحظة التى أخذ يسيطر فيها الدين على الإنسان، ويتغلب على السحر، ذلك أن الشعيرة المرتبطة بالسحر تمثل أداء موحدا مع الطبيعة، أما الشعيرة المرتبطة بالدين فإنها تمثل الإنسان قوة فى مواجهة قوة أخرى. ويظهر ذلك فى نموذج واضح من خلال قبائل الدياك وهم من سكان بورنيو فإن

---

(١١) المرجع نفسه، ص ٧٥.

(١٢) فيشر، المرجع السابق، ص ٢٠٩.

(١٣) المرجع نفسه، ص ٤٩.

إحساسهم «بالعناصر الغيبية فى حياتهم إحساس فعال، ماثل دائما فى أذهانهم، وتبدو الأرواح، والشياطين بالنسبة إليهم وكأنها كائنات واقعية كأشخاصهم تماما؛ فنراهم فى عيد الرءوس يستدعون سنجالنج بورنج Singaling Burong للحضور وهو فى أساطير الدياك التجريبية يقابل مارس Mars فى أساطير الرومان، ويقطن بعيدا فيها وراء السموات، وليس الكاهن هو الذى يقوم باستدعاء هذا الكائن القادر بواسطة الصلاة التى يوجهها إليه مباشرة، بل يقوم الأهالى بتمثيل قصة أسطورية، يروون فيها : أن بطلا أسطوريا اسمه كلينج Kling أو كلينج Klieng احتفل بعيد الرءوس ودعا سنجالنج بورنج إلى حضور الاحتفال فحضره، وهم يعتقدون أن كلينج هذا الذى يروون عنه كثيرا من الأساطير عبارة عن روح يعيش فى مكان ما ، بالقرب من البشر، وأن هذه الروح فى مقدورها أن تصنع لهم خيرا كثيرا، وهكذا يمثل كهنة الدياك العيد الذى احتفل به كلينج تمثيلا عمليا. ويصفون كيف أن سنجالنج بورنج قد دعى إلى هذا العيد، وأنه أجاب الدعوة، نراهم يفعلون ذلك وهم ينشدون منجابهم Mengab (قصصهم) وفى هذه الحالة يعد كل شخص من الدياك أنه هو كلينج، ولذلك يعد الاحتفال وحكاية القصة عبارة عن دعوة موجهة منه شخصيا إلى سنجالنج بورنج، وأن هذا الأخير لا يحضر فقط إلى منزل كلينج الذى تذكره القصة بل إلى منزله هو فى اللحظة التى يعقد فيها الاحتفال حيث يستقبل باحتفال خاص، وتقدم له الضحايا[١٤].

وفى هذا اللون من الشعائر المرتبطة بفعل محتك بفعل آخر، تكون العناصر الدرامية فى الأسطورة قد تكونت، وبالتالى فإن الفعل الشعيرى يتحول إلى فعل درامى ويصبح عالم الأسطورة عالم «أعمال وقدرات وقوى متصارعة، والأسطورة ترى هذا الاصطدام بين تلك القوى فى كل ظاهرة من ظواهر الطبيعة»[١٥] وكانت أكمل صورة ترسمها الأسطورة لهذه الصراع هو الصراع الدائر بين النبات والموت، الذى اتخذ شكله الكامل فى عقيدة الخصب الأوزيريسية وعقيدة ديونيسيوس، ووصل إلى التكامل فى العقيدة المرتبطة بالسيد المسيح.

---

(١٤) ليفى بريل، المرجع السابق، ص ١٧٤، ١٧٥.

(١٥) كاسيرر، المرجع السابق، ص ١٤٨.

وكان الصراع يدور فى هذه العقيدة بين قوة الإخصاب المتمثلة فى إله الإخصاب الذى اتخذ اسم أوزيريس وبين إله الفناء المتخذ اسم ست.

وقد ولّد هذا اللون من الاعتقاد كثيرا من الفنون كان من أهمها الملحمة التى كانت تمثل الشكل الدرامى الأول الذى انسلخ من الشعيرة. ولم ينسلخ المسرح من الشعيرة فى مصر القديمة، وإنما ظل جزءا لاينفصل عنها. وقد اختلفت الطقوس التى كانت تمثل قصة الإله المقتول. وتبعا لهذا الاختلاف اختلف الأداء الشعيرى، ففى «أبيدوس» كانوا يعطون الأهمية «لموت الإله» أما فى «أبو صير» فقد كانت الأهمية تقع على البعث ويبدو أنه كانت تقام فى أبيدوس تمثيلية أسرار تمثل فيها آلام أوزيريس وموته ودفنه وبعثه. وفى عصر البطالمة[١٦] كانت هذه التمثيلية تجرى بالدمى التى تحرك بالخيوط (أى القره قوز) وقد تطورت هذه الشعائر، بهذا التخصيص يكون المسرح قد بدأ يأخذ صورة فن قائم بذاته.

إذ أن الإنسان حين كان يقوم بهذه الشعائر كان يخلط بين ذاته والموضوع الذى يؤديه، باعتباره جزءا منه. وبعد مرحلة متطورة انفصلت الذات عن الموضوع، وأصبح الذين يؤدون الشعيرة يدركون الانفصال بينهم وبين هذا الفعل الشعيرى. وبهذا الإدراك تحولوا إلى ممثلين حقيقيين، وربما كانوا من موظفى المعبد[١٧] ولم يكن ذلك ليمنع من قيام الجمهور بأدوار ثانوية إلى جوار هؤلاء الموظفين.

وكان هذا الجمهور يؤمن إيمانا كبيرا بقدسية هذا الأداء التمثيلى، كما أنه كان يؤمن بقداسة هذه النصوص حتى أن «مشهد مسرحية حور للدينية المحجبة على الرغم من المحافظة عليه ليؤكد أنه قد حُرِّفَ لاستخدامه فى أغراض سحرية»[١٨]، هذا الارتباط

---

(١٦) مرجريت مرى «مصر ومجدها الغابر» ترجمة محرم كمال، ١٩٥٧، القاهرة: دار البيان العربى، ص ٢٣٥.

(١٧) المرجع نفسه، ص ٤٥٤.

(١٨) أتيين دريوتون، المسرح المصرى القديم، ترجمة ثروت عكاشة ١٩٦٧، القاهرة: دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، ص ٨١.

بين الجمهور، واعتقاده فى قداسة هذه النصوص لم يدفع المسرح إلى الانسلاخ من الشعيرة فى مصر القديمة.

ولقد تم هذا الانسلاخ فى بلاد اليونان وساعد على انسلاخه تكامل الفن الملحمى الذى أصبح إنشاده عادة مألوفة هناك، حتى لقد صدر فى القرن السادس قبل الميلاد قانون يشترط تلاوة الأشعار الكاملة لهوميروس بواسطة مجموعات متعاقبة من رواة الشعر على الأرجح فى الأعياد الأثينية التى تجرى كل أربع سنوات»[١٩].

ومن احتفالات ديونيسيوس والشعائر المرتبطة به، ومن المحادثات التى كانت تجرى على ألسنة شخصيات الملاحم تولد المسرح، وكانت هذه المحادثات «التى تستلزم شيئا من البراعة التمثيلية فى الرواية هى حلقة الاتصال بين تلاوة الملحمة، وتمثيل الدراما»[٢٠].

ويتم انسلاخ المسرح عن الدين بازدياد المشكلات الاجتماعية فى أثينا، هذه المشكلات التى كان لها من الأهمية مثل ما للدين، حتى يمكن أن تعد التراجيديا اليونانية وجهة نظر سياسة أثينا فى الأسطورة[٢١].

ولقد كانت تجربة المسرح الأغريقى متأثرة إلى حد كبير بتجربة المسرح الفرعونى، مما سهل عليها عملية الانسلاخ التى ظهرت وكأنها نتاج تطور قومى مستقل. وكثيرا ما كان الإغريق يأخذون من الأمم الأخرى أشياء ويصبغونها بصبغتهم، فتفقد صلتها بمنابعها الأولى، ومن ذلك الأدب الأغريقى نفسه، فإنه يحتوى على بعض العناصر الأجنبية[٢٢].

لقد ارتقى فن المسرح الأغريقى رقيا كبيرا بعد ذلك، عندما تحمل المجتمع نفقات العروض المسرحية.

---

(١٩) هاوزر، المرجع السابق. ص٨.

(٢٠) المرجع نفسه، ص ٨١.

(٢١) انظر، المرجع نفسه ص ١٠٧.

(٢٢) Chadwick, H. M., & Chadwick, N. K., The growth of literature, 1968. London: John Dickens,.«p.2»,

كما انسلخ المسرح من بلاد اليونان فإنه ارتقى واكتمل فنا قائما بذاته هناك أيضا، ومنها انتشر إلى بقية بلدان العالم التى عرفت المسرح بالصورة الفنية المتعارف عليها الآن.

لم يعرف فن المسرح معرفة مباشرة إلا عام ١٨٤٧ على يد مارون النقاش ويعد ظهور فن المسرح لدى العرب نتيجة تفاعل عاملين هامين:

العامل الأول: النمو الذاتى للفعل الدرامى من خلال فن السيرة وفن القص الشعبى، وما تولد عنه من نمو الفن والأداء التمثيلى الذى استتبع عملية القص.

والعامل الثانى: وهو الانفتاح على الغرب والتعرف على فن المسرح الذى كانت بذوره آخذة فى النمو.(٢٣)

* * *

لقد توقف مسرح النقاش بفعل ظروف حضارية كان أهمها عجز الحركة الديمقراطية عن السيادة على فكر الشام. فهو محكوم بقوة مستبدة تسيطر عليه، وتوجه حركته. وكان يكفى أن تولد الثمرة فى الشام لتموت أو لتنتقل لمكان آخر تزدهر فيه.

وكانت ظروف مصر الحضارية أكثر ملاءمة لظهور هذا الفن. فإن حركة الإحياء كانت على أشدها قبيل سنة ١٨٧٠، وهو تاريخ ظهور المسرح فى مصر وكان الاحتكاك الثقافى بأوربا قد بدأ مع بداية القرن التاسع عشر أى قبل ذلك بزمن ليس بالقصير، وأخذ هذا الاحتكاك صورة كبرى بالبعثات التى أرسلها محمد على إلى أوربا، وكان هدفها واضحا وهو أن يتعلم المبعوثون ما يمكن لهم تعلمه من البلاد التى ذهبوا إليها والاستفادة بقدر الإمكان من التطور الحضارى فيها، ثم العودة إلى بلادهم ثانية وتعليم شعبهم(٢٤).

---

(٢٣) انظر أحمد شمس الدين الحجاجى، العرب وفن المسرح سنة ١٩٧٥، سلسلة المكتبة الثقافية، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والنشر، القاهرة.

(٢٤) انظر، أحمد عزت عبد الكريم، تاريخ التعليم فى مصر، ١٩٣٨، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة: ص ٤٢٣.

ولقد أدى هؤلاء المبعوثون دورهم كاملا فى الحياة الثقافية فقاموا بترجمة الكثير من العلوم الحديثة التى ساهمت فى تطور الحياة العلمية فى مصر، وكما قاموا بنقل الكتب العلمية من أوربا فإنهم كذلك قاموا بطبع كتب الأدب العربى التى ساهمت مساهمة فعالة فى إحياء التراث وتقديمه. وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر بدأوا يترجمون ويمصّرون بعض الأعمال الأدبية مثل ترجمة «مطالع الأفلاك فى مغامرات تليماك» لفنيكون» التى قام بترجمتها رفاعة رافع الطهطاوى، كما مصّر عثمان جلال بعض الأعمال المسرحية لراسين وموليير. ويعد تمصير عثمان جلال لهذه المسرحيات هو النتيجة الفعلية لما قام به جيل الرواد الأوائل من المبعوثين، إذ أن عثمان جلال أحد تلامذة رفاعة الطهطاوى فى مدرسة الألسن.

وإذا كان عثمان جلال قد مصّر هذه المسرحيات فى وقت عرف فيه الجمهور المصرى خشبة المسرح، فإن أحد المبعوثين وهو رفاعة الطهطاوى تحدث عن المسرح ووصفه كما رآه فى فرنسا قبل أن يعرف فى مصر[٢٥]. وجاء بعده أحمد شفيق باشا فوصف المسرح فى فرنسا وتحدث عنه[٢٦] ولكن بعد أن عرف فى مصر.

ولقد تغير موقف الحكومة من إرسال البعثات. بعد أن كانت هى المسئولة عن إرسال المبعوثين إلى الخارج، شاركتها فى ذلك الطبقة الجديدة التى تكونت بفضل التطور الاقتصادى والسياسى لمصر إبان حكم محمد على، والتى ظهرت قوتها بقرار الخديوى سعيد توزيع بعض الأراضى الحكومية على بعض من رجالات الدولة، فقام الكثيرون من أبناء هذه الطبقة بإرسال أبنائهم على نفقتهم الخاصة إلى الخارج حتى أنه فى سنة ١٨٨٦ بلغ عدد الدارسين منهم فى أوربا أكثر من خمسين طالبا بينما لم يزد عدد طلاب الحكومة عن أربعة وعشرين طالبا. وبازدياد إقبال هذه الطبقة الجديدة على إرسال أبنائها إلى الخارج أصدرت الحكومة قرارا فى ٢٧ من أكتوبر سنة ١٨٨٨ بوقف إرسال

---

(٢٥) انظر، رفاعة الطهطاوى، تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، ١٩٥٨، القاهرة: مطبعة الحلبى، ص١٧٦.

(٢٦) انظر، أحمد شفيق باشا، مذكراتى فى نصف قرن. ١٩٣٤، القاهرة: مطبعة مصر، ج١، ص ٣٣١.

الطلاب إلى أوربا على نفقة الدولة فهبط عدد الطلاب نتيجة لهذا القرار إلى عشرة طلاب.[٢٧]

وكانت حياة هؤلاء المبعوثين فى أوربا تختلف عن حياة جيل الرواد. فقد انطلقوا على سجيتهم مع الحياة الباريسية واستجابوا لها استجابة كبرى[٢٨] واهتم كثير منهم بالمسرح وعند عودتهم قاموا بالمساهمة فى الحركة المسرحية عن طريق الترجمة مثل إسماعيل عاصم.

وفى أوائل القرن العشرين كان أحد هؤلاء المبعوثين يترك دراسته فى الزراعة ليتجه إلى المسرح وهو محمد تيمور، ويعود ليكون أحد الرواد الذين ساهموا فى تأسيس مسرح مصرى أصيل، وبعد عودته من أوربا تكثر الدعوات إلى إرسال بعثات للتخصص فى فن المسرح. ونجحت هذه الدعوات، فسافر محمود مراد فى ٢٥ من مايو سنة ١٩٢٥ على نفقة الحكومة لزيارة أوربا لاقتباس الأنفع والأصلح من فن المسرح، وسافر بعد ذلك زكى طليمات فى بعثة حكومية إلى فرنسا لدراسة هذا الفن[٢٩]، وهى أول بعثة ترسلها الحكومة للدراسة المسرحية، وكان ذلك اعترافا من الدولة بمكانة فن المسرح.

وقد أفادت البعثات المسرح فى عدة أمور:

أولا: أنها أرست قواعد فنه فى مصر.

ثانيا: أنها خلقت جمهورا يقدر هذا الفن ويهتم به.

ثالثا: خرجت بالمسرح من نطاق الهون إلى نطاق الفن وأصبحت حرفته أمنية عزيزة على كثير من المثقفين.

---

(٢٧) انظر، أحمد عزت عبد الكريم، المرجع السابق، ص ٦٩٧.

(٢٨) انظر، أحمد شمس الدين الحجاجى، النقد االمسرحى فى مصر، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة القاهرة كلية الآداب قسم اللغة العربية، ١٩٦٥، ص ١٣ وما بعدها.

(٢٩) انظر، المرجع نفسه، ص ١٧.

رابعا: خلقت نهضة فكرية تتجه نحو المسرح، ساهمت فى نقله ونقده من العشوائية إلى العلمية بمحاولة تفهم أسسه وقواعده.

خامسا: دفعت كثيرا من الأدباء للتأليف المسرحى والكتابة النقدية(٣٠).

وكما قام المبعوثون بهذا الدور الكبير فى التأثير على المسرح المصرى فإن الفرق الأجنبية أيضا ساهمت إلى حد كبير فى تطور المسرح، وكانت هذه الفرق تمثل المثل الأعلى الذى يجب أن يكون عليه المسرح بالنسبة للمصريين، فتترسم الفرق المسرحية المصرية طريقها، وإذا نظرنا إلى المسرحيات التى كانت تمثلها هذه الفرق منذ افتتاح دار الأوبرا سنة ١٨٦٩ حتى سنة ١٩٢٣. فإننا نجد أن معظم هذه المسرحيات مثلت بعد ذلك باللغة العربية، مثل مسرحيات كورنى وراسين وموليير وشكسبير وفكتور هوجو وفيكتور ساردو وكثير غيرهم(٣١).

أفادت هذه الفرق الأجنبية فى خلق جمهور مسرحى كان النواة التى ارتكز عليها المسرح العربى فى نشأته وتطوره. كما أنه عزز تقاليد المسرح المصرى، وساهم فى إبراز الممثل الناجح، وعاون فى تكوين المؤلف والناقد المصرى العالم بأصول هذا الفن(٣٢).

* * *

كانت بداية هذا الفن فى مصر ساذجة بسيطة «وقد اختار يعقوب صنوع أن يقدم المسرحيات الغنائية والفكاهية مستغلا فى ذلك المتعة الغنائية التى يمنحها الغناء لجمهوره فضلا عن أن النزعة الفكاهية وجدت استجابة كبيرة لدى هذا الجمهور.

وعندما قدم سليم النقاش مسرحيات كان لها لونها التاريخى والشعبى، وتبعته فى هذا الفرق التى تكونت من ممثلين كانوا أصلا أعضاء لفرقته.

ويُعدّ القبانى الوافد إلى مصر ١٨٨٤ أكثر تفهما لواقع الشعب المصرى، فقد استمد

---

(٣٠) المرجع نفسه، ص ٧.

(٣١) المرجع نفسه، ص ٨.

(٣٢) المرجع نفسه، ص ١٠.

موضوعات مسرحياته من الأدب الشعبى ومزجها بالغناء. وهذا المسرح يعد فى الحقيقة امتدادا لروح القص الشعبى. وتابعه فى ذلك بقية الفرق المسرحية فقدمت على المسرح المصرى حتى سنة ١٩٠٥ مسرحيات مستمدة موضوعاتها من حكايات ألف ليلة وليلة وقصص الحب العربى والسير الشعبية وبعضا من قصص التارخ العربى، ومن هذه المسرحيات «أنس الجليس» و«نفح الربى» و«عفة المحبين أو ولادة» و«عنتر» و«ناكر الجميل» و«الأمير محمود» و«المروءة والوفاء» و«المعتمد بن عباد» و«على بك» و«فتح الأندلس» و«اللقاء المأنوس فى حرب اليسوس» و«السموأل» و«وفاء العرب» و«الرشيد والبرامكة» و«مهلهل سيد ربيعة» و«حياة أمرىء القيس» و«ابن وائل»[٣٣].

وفى سنة ١٩٠٥ ظهر الاتجاه الرومانسى فى المسرح فقدمت المسرحيات الرومانسية المترجمة والمقتبسة عن الأدب الغربى، وقد أكدت عودة جورج أبيض من أوربا سيادة المسرح الرومانسى، ولكن ذلك لم يستمر طويلا فمنذ عام ١٩١٥ حتى سنة ١٩٢٣ ظهرت الدعوة إلى مذهب الحقيقة وكان ذلك المذهب إرهاصا للواقعية ولكنه لم ينم كاتجاه لدعم الحركة الواقعية إذ أن هذه الدعوة كانت مرتبطة إلى حد كبير بتطور الحركة الديمقراطية فى مصر.

ويمكن رد الارتفاعات والنكسات التى صادفت المسرح المصرى إلى قوة الديمقراطية أو ضعفها. وكان الاتجاه الرومانسى معبرا عن ثقل الحياة التى يعيشها المصريون فى ذلك الوقت. وكان الإغراق فى العواطف يعد حلا بديلا لمواجهة قوى الاحتلال والثورة عليها. ولكن هذا الموقف تغير بعد إعلان الحرب العالمية الأولى وكانت دعوة مصطفى كامل باشا أخذت تؤتى ثمارها كما أن الدفع الذى كان يقوم به محمد فريد ومعه الحزب الوطنى أخذ يعبىء الشعب ضد الاستعمار البريطانى. هذا فضلا عن أن الطبقة الوسطى المصرية التى نمت نموا كبيرا فى هذه الفترة كانت تريد أن تحتل مكانها داخل الوطن. وكان مذهب الحقيقة تعبيراً عن هذ النزعة التى أخذت تسود. وفى مقابلها ظهرت نزعة أخرى تقوم بتشويه المسرح وتعد تعبيراً عن الفساد القائم فى المجتمع.

---

(٣٣) انظر، المرجع نفسه، ص ٢٥، ٢٦.

انتجت كلا من النزعتين فنًا. فظهرت مسرحيتا «الضحايا» و«طريد الأسرة» تأليف حسين رمزى ومسرحية «عصفور فى القفص» و«عبد الستار أفندى» و«الهاوية» لمحمد تيمور كما ظهر فى الطرف المقابل لاتجاه مذهب الحقيقة مسرحيات تحمل عناوينها الإغراءات الجنسية ألفها واشترك فى تأليفها أصحاب الفرق الخليعة مثل مسرحيات: «اللى فيهم» و«أحلاهم» و«ست الكل» و«وزأزوء وظريفه» و«مرحب»[٣٤].

وبعد قيام ثورة ١٩١٩ وإخفاقها أخذت الحركة الديمقراطية طريقا آخر تلون بواجهة ديمقراطية متمثلة فى الحياة النيابية. وظهر وكأن المجتمع يعيش لحظات هدوء لم يكن يعيشها من قبل، فقد استقرت الطبقة المتوسطة فى ظل استقلال كفل لها الاستنامة لما وصلت إليه من مكاسب. وكانت الدعوة إلى الفن للفن، ومناداة نقاد هذه المرحلة بالفن الجميل، على أنه حياة لا غنى عنه وإلا تفهت الحياة، وانحطت قيمتها[٣٥] مناداة طبيعية من طبقة حولت فن المسرح إلى فن خاص بها وجعلته أداة لتسليتها تبحث فيه عن غناء للروح[٣٦].

ولقد تمكنت هذه الطبقة فى هذه المرحلة من إدخال فن المسرح عالم الأدب وتم لها ذلك عام ١٩٢٧ بظهور أول مسرحية شعرية تقدم لأحمد شوقى وهى«مصرع كليوباترا»؟، ثم تتابعت مسرحياته بعد ذلك.

وبدخول أحمد شوقى ميدان المسرح تأكد المسرح فى الحياة المصرية فناً أدبياً قائماً بذاته، ولم يبق أمام هذا المسرح بعد التجارب الطويلة التى خاضها وصولا إلى هذه المرحلة، إلا أن يخطو خطوة أخرى نحو المسرحية العالمية.

* * *

كان الفنان الذى أدخل المسرح المصرى هذه المرحلة هو «توفيق الحكيم». عاش الحكيم تجربة حية مع المسرح، فقد قدمت له على خشبة المسرح وهو مايزال طالباً فى

---

(٣٤) المرجع نفسه، ص ٣٣.

(٣٥) عبد الحميد سالم، حياة الفنون الجميلة، صحيفة الأخبار، سنة ١٩٢٧، القاهرة: العدد ٢٠١٤.

(٣٦) أحمد شمس الدين الحجاجى، المرجع السابق، ص ١٢٠.

كلية الحقوق مسرحيات «المرأة الجديدة» و«العريس» و«خاتم سليمان» و«على بابا».

وعلى الرغم من أن هذه المسرحيات تمثل تجارب فنية مبكرة فى حياة توفيق الحكيم الفنية فإن نقاد هذه الفترة احتفوا بها كتب حفاوة طيبة. وكان ممن احتفوا بتوفيق الحكيم ألمع ناقد مسرحى ظهر بعد الحرب العالمية وهو عبد المجيد حلمى الذى كان يتابع الحركة المسرحية بانتظام فى صحيفة كوكب الشرق ثلاثة أعوام هى ١٩٢٣، ١٩٢٤، ١٩٢٥.

ولو توقف الحكيم عند هذه التجارب ومتابعتها لما كان للحكيم ذلك التأثير الكبير فى المسرح العربى. ولكن طموح الحكيم وحبه للمسرح جعله يعيش مع المسرح فى بعثته لفرنسا ولم يعش مع القانون الذى كان قد اتجه إلى دراسته هناك.

وفى فرنسا صقلت تجربة الحكيم مع المسرح الفرنسى والعالمى طاقاته. وعاد بعد ذلك إلى مصر ليؤلف مسرحية أهل الكهف وكان قصده من وضعها، هو إدخال عنصر «التراجيديا» فى موضوع عربى إسلامى، «التراجيديا» بمعناها الأغريقى القديم الذى احتفظت به: الصراع بين الإنسان، وبين قوى خفية هى فوق الإنسان[٣٧].
كان هذا الهدف الذى وضعه الحكيم نصب عينيه هو أول الطريق الذى سار فيه ليصل بالمسرح إلى العالمية. وقد بدأ كتابة المسرحية صيف عام ١٩٢٨[٣٨] وظهرت كتابا عام ١٩٣٣[٣٩]
عدت المسرحية ساعة ظهورها حدثا كبيرا واحتفى بها نقاد الأدب فضلا عن نقاد المسرح، وكان على رأس المحتفين بها «العميد طه حسين» الذى لم يعجب بالمسرحية ويدعو لها فحسب بل أعجب بالمؤلف ودعا له. وكان إعجاب «العميد» بالمسرحية يعد تأكيدا على أن هذه المسرحية أدخلت المسرح العربى مرحلة جديدة من مراحله.

والظاهرة الملحوظة أن الحكيم امتد بالخط الذى بدأ سابقاً على عهده. وهو الاهتمام

(٣٧) توفيق الحكيم: مقدمة مسرحية أوديب الملك، (بدون تاريخ)، القاهرة: مكتبة الآداب، ص٣٩.
(٣٨) إسماعيل أدهم، توفيق الحكيم، ١٩٤٥، القاهرة: دار سعد للطباعة والنشر، توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص٣٩.
(٣٩) المرجع نفسه، ص٩٨.

بالعنصر الشعبى وتوظيفه وظيفة جديدة لم يكن يلتفت لها الرواد السابقون، وحمل مسرحه رموزا اجتماعية[٤٠] وإن كان الكثيرون لم يدركوا ذلك.

ولم يكن استخدام الموضوعات الشعبية جديدا على الحكيم، إذ استخدمه فى بداية حياته المسرحية ١٩٢٥[٤١] حين قدم مسرحية على بابا مستمداً أصولها من ألف ليلة وليلة.

ولم يتوقف الحكيم عن استخدام الأصول الشعبية والأسطورية فى أعماله المسرحية بعد ذلك.

ونالت الأصول الأسطورية من أعماله خمس مسرحيات تمثل جميعها التطور الفنى والفكرى الذى مر به.

وفى مسرحية أهل الكهف يبرز الاتجاه الذهنى الذى لم يبعد عن المجتمع. بينما كانت الغلبة للاتجاه الذهنى وتحليل القضايا الفكرية فى مسرحيات بجماليون ١٩٤٢ وسليمان الحكيم ١٩٤٣ وأوديب الملك١٩٤٩. ويعود الحكيم فى إيزيس ١٩٥٥ إلى المجتمع وإن لم يتخل عن الاتجاه الذهنى فى إبراز قضاياه الفكرية، ولكن القضايا الفكرية التى شغلته كانت مرتبطة مباشرة بمجتمعه.

وفى الفترة بين ١٩٤٢ حتى سنة ١٩٥٥ كتب الحكيم مسرحيات اجتماعية كثيرة. وهذا يؤكد الصراع الذى عاشه الفنان فى هذه الفترة بين عزلته فنانا وبين رغبته فى المساهمة فى قضايا مجتمعه بأعماله. وهذا الصراع لا يمثل توفيق الحكيم وحده وإنما يمثل جيله. فهو صراع بين النزعة المثالية وبين النزعة الواقعية التى كادت تحسم بعد ثورة ١٩٥٢: ولم يعد أمام الفنان من وظيفة للتعبير سوى مجتمعه.

وفى هذه المسرحيات يبرز تطور الحكيم الفنى. ويتضح هذا فى مسرحياته الخمس. ففى أهل الكهف يظهر شباب الحكيم فى حواره وقدرته على التكثيف المسرحى. وإن

---

(٤٠) انظر، الكتاب ص٣١٢ ومابعدها.

(٤١) انظر، على الراعى، توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، ١٣٨٩هـ، القاهرة: كتاب الهلال، العدد٢٢٤، ص٢١٦.

كان الحماس يدفعه أحياناً إلى أن يتعرض لقضايا لم يكن الحوار يدفع إليها ولا الحدث المسرحى كذلك. مثل حديثه عن مصر والزمن(٤٢) وقد يبدو هذا إقحاما وإن كان المؤلف يشير إلى مايقصده بالمسرحية كما أن حكاية أوراشيا على لسان بريسكا(٤٣) كانت إقحاما أقلق هذا الجزء من المسرحية، بحيث إن أى مخرج يريد أن يقدم هذه المسرحية للجمهور عليه أن يحذف هذا الحوار منها. وكان من أسباب هذه الإضافات المملة أن المؤلف أراد أن يقول كل شيء. كما أن المؤلف أقام مسرحيته على أكثر من موضوع وإن كان قد استطاع أن يربط بينها برباط واحد وأن يجعل عقدة المسرحية تدور حول فكرة واحدة وهى صراع الإنسان مع الزمن.

يتطور الحكيم كثيراً فى مسرحية بجماليون سنة ١٩٤٢ وإن كان تعدد الموضوع لا زال قائماً فى مسرحيته ولكنه أكثر ارتباطاً فى هذه المسرحية منه فى أهل الكهف. وازدادت قدرته على التكثيف، كما أن مهارته برزت أقدر ما يكن فى حواره فيها وهو وإن ناقش قضايا فى هذا الحوار فإنها جميعها كانت منصبة داخل الموضوع ولم تخرج عنه، وكان الحوار يتحرك فى جلال وسمو وخفة معبراً عن أفكار الكاتب بصورة يتفوق فيها على جميع مسرحياته.

ويستمر الحكيم متمالكا هذه القدرة فى إدارة الحوار فى مسرحية سليمان الحكيم ١٩٤٣. إلا أن الحكيم أخطأ خطأ كان أكثر ظهورا فى هذه المسرحية منه فى مسرحياته السابقة وهو تحوله من مؤلف مسرحى إلى قاص شعبى استهوته الحكاية التى كانت موضوعا لمسرحيته إلى أن يسير وراءها، من بداية الحدث، خطوة، خطوة، حتى ينتهى بها بنفس الصورة التى يسير عليها القاص الشعبى. دون أن يستخدم قدرته على التكثيف، ويوجه حواره إلى الإيحاء، فأعطى فى المسرحية كل ما يمكن أن يعطيه قاص لم يترك لقارئه شيئا، ولولا هذا العيب لكانت هذه المسرحية قمة الحكيم فإن فيها إمكانات مسرحية وعطاء لم يعطه الحكيم فى مسرحياته الأخرى.

---

(٤٢) توفيق الحكيم، مسرحية أهل الكهف، (بدون تاريخ)،القاهرة، مكتبة الآداب، ص١٥٠.
(٤٣) المسرحية، ص ١٦٢-١٦٧.

وكان العيب الذى دفع بالمسرحية إلى هذا الخطأ، هو أن المؤلف سار وراء قصة الصياد والجنى وربط بينها وبين قصة سليمان، وتنتهى قصة سليمان فيسير وراء قصة الصياد ليصل بها إلى النهاية القصصية.

تخفف الحكيم من هذا العيب فى مسرحية أوديب ١٩٤٩ وكانت حرفية المؤلف قد وصلت إلى قمتها. فكانت هذه المسرحية تتويجاً لقدرة المؤلف المسرحية.

وفى سنة ١٩٥٥ كان المؤلف يقترب من مجتمعه كثيرا فى مسرحية إيزيس فضلا عن أن قدرته الفنية تتكامل إلا أن حواره بعد أن وصل إلى قمته فى مسرحية أوديب يأخذ فى النزول، مع أنه لم يستخدم أى إضافات خارجة عن الموضوع، ولم تستهوه فكرة يسير وراءها. وكان الحوار تعبيرا عن الموقف، فإن المؤلف كان كثيرا ما يدير الحوار على طريقة التناقل. فكان يقطع حوار شخص واحد بين عدة أشخاص، وكانت خبرة الحكيم الطويلة مع المسرح تخفى معالم هذه العملية على النظارة.

ومهما تكن الهنات فى مسرحيات الحكيم هذه فإنها لا تسقط إلى الدرجة التى سقط إليها على أحمد باكثير فى مسرحياته.

ترسم باكثير طريق الحكيم خطوة خطوة، ألف الحكيم مسرحية أوديب الملك سنة ١٩٤٩ فألف باكثير فى نفس السنة مأساة أوديب وإذا كان الحكيم قد أراد فى مسرحياته أن يناقش بعض القضايا الفكرية التى تطورت مع تطور الحكيم الفنى والفكرى، فإن باكثير التزم بخط واحد فى مسرحياته وهو الاتجاه الإسلامى. وأراد أن يجعل من شخوصه ممثلين لحركة الفكر الإسلامى، ولكنه فى مسرحية أوديب أخطأ خطأ فنيا كبيرا وهو أنه لم يكن يكتب مسرحية وإنما كان يكتب قصة عن طريق الحوار فملأها حشوا، بأحداث لم تكن من صلب العمل الفنى بحيث يمكن أن تحذف مشاهد بكاملها، دون أن يؤثر ذلك فى حركة المسرحية ولا أحداثها بل إن هذا الهدف ليزيد من دفع الحركة المسرحية إلى الأمام ويقلل من السأم الذى يصيب الجمهور، وكان تزاحم الشخوص فى المسرحية وتزاحم الفعل والحوار غير المبررين مدعاة لأن تجعل المسرحية متخلفة فنيا عن مسرحية الحكيم.

وكما فشل باكثير فى تقديم عمل يقف إلى جوار الحكيم فى مسرحيته هذه، فإنه فشل أيضاً، وهويتابع الحكيم فى تقديم مسرحية يتخذ موضوعها من أسطورة إيزيس وأوزيريس، فإن هذه المسرحية التى قدمت سنة ١٩٥٩ أى بعد أربع سنوات من ظهور مسرحية إيزيس للحكيم قد فاقت مسرحية «أوديب» فى فشلها، تكررت فيها نفس الأخطاء التى وقع فيها المؤلف فى مسرحية مأساة أوديب بحيث ظهرت المسرحية وكأنها عمل ألف فى مرحلة مبكرة من مراحل التأليف المسرحى، ومع أن المؤلف أراد أن يبرز من خلال المسرحية الموقف الإسلامى من الخير والشر، فإنه سقط فى خطأ فنى يخرج المسرحية عن الإطار الإسلامى، وهو تقديمه لصورة المعجزة التى يبدو أنه مؤمن بتحققها كفعل حقيقى ممكن الحدوث[٤٤].

ثم قدم باكثير مسرحية «هاروت وماروت» وهى تعد مسرحية متفوقة على مسرحيتيه السابقتين. يبدأ أن المؤلف الذى كان ينادى بالعدالة الاجتماعية فى ظل الإسلام فى مسرحية أوديب يبدو وكأنه يعظ الناس بهذه المسرحية حتى يتجنبوا النار ويدخلوا الجنة، وكانت مسرحيته «فاوست الجديد»استكمالا لما دعا إليه فى مسرحية «هاروت وماروت».

كان حواره فى المسرحيتين أخف وأسرع من الحوار فى مسرحيتى أوديب وأوزيريس، ولكن النزعة القصصية والسير وراء الفكرة دون أن يحدد طريقها حتى يتحكم فيها كان واضحا فى جميع هذه الأعمال. هذا فضلا عن أنه شغل فى مسرحياته هذه بأكثر من موضوع فلم يتمكن من تكثيف الفعل وتوجيهه ليجعل منه عملا مسرحيا متكاملا.

أما محمد فريد أبو حديد فيقف بمسرحيته «عبد الشيطان» فى مرحلة متقدمة فنيا. فهو لم يقدم مسرحية ذهنية من خلال عمله وإنما قدم عملا يصلح للمسرح، يشهد بأن محمد فريد أبا حديد كان على علم بهذا الفن وكان صاحب موهبة فنية لكنه لم يتابع التأليف للمسرح فوقفت هذه المسرحية عملا وحيدا بين أعمال المؤلف، ولكنها لم تكن وحيدة فى التراث المسرحى المصرى إذ إنها تعد امتدادا للخط المسرحى الذى بدأ

---

(٤٤) انظر، الفصل الخاص بايزيس وأوزيريس، من هذا الكتاب ص ٣٥ وما بعدها.

بمسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» سنة١٩١٣ لفرح أنطون، مسرحية «عصفور فى القفص» و«عبد الستار أفندى» و«الهاوية» لمحمد تيمور. وقد ناقش المؤلف فيها قضايا عصره، وبعث الأسطورة فى الواقع فكان بذلك أول من استخدم الأسطورة فى ثوب معاصر.

وكان حوار المسرحية حياً متحركاً خالياً من الجفاف والإطناب كما كان معبرا عن الشخصيات أكثر من تعبيره عن أفكار المؤلف الخاصة.

وكان بذلك متفوقاً على محمود تيمور فى مسرحيته «أشطر من إبليس» سنة ١٩٥٣ التى تأثرت إلى حد كبير باتجاه محمود تيمور نحو القصة إذ إنه أخذ يتابع الحكاية ويستفيض فى ذكر تفصيلات وجزئيات لم تكن تخدم العمل المسرحى. فضلا عن أن لغة حواره جافة ثقيلة. غير أن ما يحمد لتيمور فى هذه المسرحية هو أنه كان حتى ظهور مسرحيته لا يعد أول من قام بنقد ديمقراطية مجتمعه فحسب وإنما كان صاحب المسرحية الوحيدة من بين المسرحيات السابقة التى نادت بتحقيق العدالة الاجتماعية، وإنصاف الكادحين والمطالبة بإفساح مكان لهم، ولم يكن المؤلف فى ذلك سابقا لعصره، وإنما كان يسير مع التطور فقد أخذت مكانها الفعلى فى المجتمع بقيام ثورة سنة ١٩٥٢.

ولم يتفوق فتحى رضوان فى مسرحية «دموع إبليس» سنة ١٩٥٦ على محمود تيمور فنيا أو فكريا، فإنه من الناحية الفنية كان متأثرا بالنزعة القصصية فى تتابع الأحداث متابعة تفصلية دون محاولة انتخاب ما يصلح لأن يكون حدثاً مسرحيا وليس قصصيا وحاول فى حواره أن يقلد الحكيم فى مناقشة قضايا فكرية ولكن الحوار تاه منه ولم يستطع ضبطه فحول معظمه إلى خطابة صرفة كما امتلأ بالتفصيلات التى لا مبرر لها. فضلا عن أن الشخصيات كانت فى حوارها كثيرا ما تكرر نفسها. فهو من هذه الناحية لم يستطيع أن يصل إلى توفيق الحكيم. كما أنه من الناحية الفكرية عجز عن الوقوف بجوار تيمور. إذ إن فكرته عن العدالة اقترنت بالخير المطلق ولم يكن لها ذلك التفهم الذى قدمه تيمور فى عمله المسرحى.

ويتفوق بكر الشرقاوى على سابقيه - باستثناء الحكيم - فى مسرحية «أصل

الحكاية» فإن تأثير نزعته الفكرية أثرت فى بكر الشرقاوى فلم يستطع أن يتخلص منها.

وإذا كان الذين ترسموا الحكيم لم يصلوا إليه فإن بكر الشرقاوى فى عمله المسرحى هذا يعد خطوة لايقارن فيها بتوفيق الحكيم، وإنما يحمد له ذلك التماسك الفكرى على أنه واحد من مدرسة الحكيم الذين يمكن أن يطوروا اتجاهه الفنى، ليستخدم قضايا المجتمع وهو يعرض لقضية الخلق الذى يفقد خالقه القدرة على التحكم فيه، ولتأخذ الحياة دورتها البشرية وهى أشد ماتكون حاجة إلى خلق العدالة.

وتصبح العدالة فكرة، فكان الخطأ الذى وقع فيه بكر الشرقاوى أنه جعل بتاح يلح فى الحصول عليها، بينما لم تكن الحاجة ملحة لظهورها. فهو لم يخلق الموقف الملح الذى يقنع بالحاجة إليها.

هذا ما أدى إلى الشعور بأن بكر الشرقاوى افتعل بعض المواقف ليصل بمسرحيته إلى هذا الموقف. هذا فضلا عن أن أخطاء المؤلفين السابقين تركت أثرها فيه. إذ إن النزعة القصصية كانت ظاهرة بوضوح فى المسرحية وإن كان المؤلف قد حاول بجهد كبير - لم يوفق فيه - أن يخفى هذا العيب.

ولعل على سالم فى مسرحيته «أنت اللى قتلت الوحش» سنة١٩٧٠ التى استمدها من أسطورة أوديب قد قدم عملا من أكمل الأعمال الفنية التى قدمها المسرح المصرى.

وقد ظهر تأثر على سالم بالحكيم فى اتجاهه الفكرى، ولكن الاتجاه الفكرى لم يسد المسرحية ولم يؤثر فى بنائها الفنى فإن الحدث المكثف وجه المسرحية وجهة سارت فى طريقها من بدايتها إلى نهايتها.

ويبدو واضحا فى هذه المسرحية استفادة على سالم من تجارب المسرح المصرى السابقة عليه، كما تبدو استفادته من المسرح العالمى، حتى ليمكن القول أنه بظهور هذه المسرحية يكون المسرح المصرى قد أكمل نضجه وعرف طرقه، ولما تنقض على بدايته إلافترة تعد فى تاريخ الفنون قصيرة جدا، وإن قرناً تنتهى فيه التجربة بظهور مسرح

عالمى يبدأ بالحكيم وينتهى بعلى سالم المبشر بأن الطريق أصبح مفتوحا لدى المسرح لأن يقتحم الميدان العالمى. كما أنه يعطى فرصة أكبر للأجيال القادمة لتغـزو عالم المسرح ولديها رصيد كبير من التجربة المسرحية الفنية الواعية.

هذه لمحة عن تطور المسرح وصولا إلى مسرح الأسطورة ودوره فى تطور المسرح المصرى وسيتعرض هذا البحث بالتفصيل بعد ذلك إلى الكيفية التى ساهم بها مؤلفو المسرح فى استخدامهم للأسطورة فى هذا التطور الكبير.

الجُزء الأول

مصادر الأسطورة فى المسرح

ينقسم هذا الجزء إلى أربعة فصول. تتناول المصادر التى استقى منها مؤلفو المسرح مادة الأساطير الفرعونية.

ولما كانت الأسطورة الفرعونية هى أقدم الأساطير التى تناولها المسرح المصرى المعاصر فإنها اتخذت فى هذا الكتاب الفصل الأول. وكانت المصادر الإغريقية هى موضوع الفصل الثانى. ومع أن المصدر الدينى أقدم من المصدر اليونانى إلا أنه انقطع كعقيدة دينية، بينما ظل المصدر الدينى على قدمه باقيا حيا، تجدد من اليهودية إلى المسيحية إلى الإسلام. ومن هنا كان مكانه تاليا للمصدر اليونانى، فاتخذ الفصل الثالث. أما الفصل الأخير فهو المصدر الشعبى، لأنه يقترب بذلك من المصدر الدينى، فى كونه مازال حيا فضلا عن أنه متجدد متغير باستمرار.

الفصل الأول

مصادر فرعونية

تناولت ثلاثة من مؤلفى المسرح المصرى المعاصر أسطورتين من الأساطير المصرية القديمة لتكون موضوعا لمسرحياتهم.

هاتان الأسطورتان هما أسطورة «إيزيس وأوزيريس» وأسطورة «التكوين»

وكانت المسرحيات الثلاثة هى مسرحية «إيزيس» للحكيم، و«أوزيريس» لباكثير، و«أصل الحكاية»، لبكر الشرقاوى.

(أ)

كان الحكيم أسبق من على أحمد باكثير فى كتابة المسرحية مما أدى بباكثير إلى الاستفادة من مصادر الحكيم، فضلا عن الاستفادة بمسرحيته.

كان مصدر المسرحيتين واحدا وهو رسالة بلوتارك[١] عن إيزيس وأوزيريس، والمخطوطة المصرية القديمة التى عثر عليها «شستربيتى ونشرها وترجمها إلى الانجليزية «جاردنر»[٢]، وترجمها بعد ذلك إلى العربية سليم حسن[٣].

---

(١) انظر، رسالة بلوتارخوس عن إيزيس وأوزيريس، ترجمة حسن صبحى بكرى، سنة ١٩٥٨، القاهرة: دار العلم.

(٢) Gardener, A. H., The chester Beatty Descriptor of Hieratic Papyrus With a Mythological Story Love songs and their miscellaneous Texts, 1931 London : Emery Walker "P.P. 13–26".

(٣) انظر، سليم حسن، الأدب المصرى القديم، سنة ١٩٤٥، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، جـ٦، ص١٦١، ٣٤٣.

خلط الحكيم مسرحيته بالنطقين المصرى القديم الشائع بين الدراسين المصريين لتاريخ مصر القديمة والنطق اليونانى فبينما يسمى إيزيس أوزيريس باسميها المعروفين، يسمى ست «بطيفون» «وتحوت» «بتوت» وهى نفس التسميات التى استخدمها بلوتارك، أما باكثير فقد استخدم الأسماء المصرية القديمة ملتزما بنطقها الشائع.

وسمى معظم شخصياته باسم إله مصرى قديم أو باسم بطل من أبطال مصر مثل - حاموسى قائد القواد فى مملكة غرب الدلتا المستقلة وقد استمد اسمه من اسم الملك أحموسى بطل الحرية المعروف فى تاريخ مصر القديمة بانتصاراته فى معاركه ضد الهكسوس[٤] وربما كان اتخاذه لهذا الاسم لما فيه من دلالة توحى بالبطولة.

وفى محاولة معرفة مدى استخدام كل من الكاتبين النص الذى استعان به فإنه من الضرورى القيام بعملية مقارنة هذه النصوص بنص المسرحيتين.

١

كان ما ذكره بلوتارك عن شخصية أوزيريس دافعا للمؤلفين إلى تقصيه فهو يذكر أن أوزيريس حينما استوى على عرش مصر «انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحش فعلمهم كيف يزرعون الحب وسن لهم القوانين، وعلمهم تبجيل الآلهة دون ما حاجة إلى استعمال السلاح وإنما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهذيب، ويسحرهم بجميع ألوان الموسيقى»[٥].

ويروى أن إيزيس كانت أثناء غيابه فى غاية اليقظة والحذر، وسيطرت على زمام الأمور كلها فلم يجسر «طيفون» على إحداث شغب[٦].

ينتقى الحكيم من هذا النص ما يخدم مسرحيته فيصور أوزيريس بنفس هذه الصورة التى ذكرها بلوتارك مجسمة فى حركة المسرحية، فهو يظهر فيها بصورة العالم

(٤) أحمد أحمد بدوى، فى موكب الشمس، ١٩٥٠، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج٢، ص ٣٤٣

(٥) بلوتارخوس، المرجع السابق، ص١٦، ١٧

(٦) انظر سليم حسن، المرجع السابق.

المسالم الذى يقوم باكتشافاته، واختراعاته، حتى لا يشغل بها عن الحكم ويترك زمام الأمور لأخيه طيفون يصرفها كيف يشاء، دون أن يكون لإيزيس يد فى توجيه الأمور وهذا ما يخالف فيه المؤلف بلوتارك.

يقف الناس فى مسرحية الحكيم مختلفين فى تقويمه، بعضهم قلبه معه، وبعضهم يلومه على ما يصنع، بينما يجمع العامة على عدم تقبل ما يصنع من تركهم بين أيدى طيفون ورجاله ينهبونهم ويسلبونهم ما يملكون، وفى المسرحية يظهر ذلك الموقف واضحا حين يأخذ شيخ البلد، وهو أحد أعوان طيفون بسلب الناس ما يملكون. وهم يبحثون عن وسيلة تحميهم من طغيانه، فيلجأون إلى توت ليحميهم بسحر كتابته. فيقوم توت ومسطاط بعملية تقويم لأوزيريس من خلال هذا الموقف:

توت : نعم من الأسف طيفون هو المتصرف الحقيقى.

مسطاط : هو وحده يدير من قصره كل شئون المملكة.. بينما شقيقه الطيب حاكمنا أوزيريس..

توت : مشغول عن الحكم باكتشافاته واختراعاته، نعم... كلنا يقولها ببساطة ولكن أجبنى أنت؛ هل فى ذلك لوم عليه؟..

مسطاط : ومن الذى يلوم؟... أنا آخر من يلوم إن علمه وابتكاراته هى وحدها فى نظرى كما تعلم التى درت الخير على هذا البلد... لولاء لما استطاع الفلاح أن يزرع ولا حضارتنا أن تكون، من ينكر أنه مخترع المحراث، والشادوف، ومشيد الجسور، والقناطر، ولكن الأمر الذى لا ينكر هو أنه ترك شئون الحكم إلى شقيق داهية ماكر يعمل ليصطنع الأنصار ويستميل أشياخ البلد ويتركهم ينهبون الشعب[٧].

وهكذا فإن المؤلف التزم بجانب واحد مما ذكره. بلوتارك من أن أوزيريس علم الناس دون حاجة إلى استعمال السلاح، لأن هذا الجانب كان يخدم فكرته أما ما ذكره

(٧) توفيق الحكيم، مسرحية إيزيس، (بدون تاريخ)، القاهرة: مكتبة الآداب، ص ١٦، ١٧

بلوتارك من أن أوزيريس عاد من العالم الآخر إلى حورس، وأعده للقتال ودربه[٨] فإن ذلك المؤلف لم يذكر منه شيئا ولو أنه استخدمه لتغيرت شخصية أوزيريس ولتغيرت الفكرة التى بنى عليها مسرحيته تغيرا جذريا.

لا يتوقف المؤلف عن الإلحاح على شخصية أوزيريس العالم المسالم حتى حين تعيده إيزيس إلى مصر، فإنه ينزوى فى أطراف الصحراء يعلم الناس فنون الزراعة وشق لهم قناة حول إليها ماء النيل، وأصبحوا يعيشون فى خصب حتى اسموه الرجل الأخضر، وهو لم يحاول أن يصنع أية محاولة لاسترداد ملكه من طيفون، ورفض جميع محاولات زوجته لإقناعه بذلك.

وظهر واضحا أنه مقتنع بحياة العالم المنعزل، لا يريد أن يوجه جهوده لاستخلاص الحكم، لأن طرائق الحصول عليه تدفع إلى الاشمئزاز منه. وكان الحكيم بذلك منطقيا مع الشخصية التى رسمها له.

برز ذلك من خلال محاولة توت ومسطاط دفع إيزيس إلى أن تحاول إقناع زوجها بأن يعمل فى سبيل عودته إلى الحكم:

إيزيس : أى عمل.. عودتنا إلى الحكم.. مستحيل.. زوجى لا يريد.

مسطاط : توت يستطيع إقناعه.

إيزيس : ما من أحد يستطيع إقناعه.. لقد حاولت أنا طيلة أعوام ثلاثة أن أدفعه إلى هذا الهدف ولكننى أخفقت حتى وجود طفله لم يحمله على تغيير رأيه لقد صدم المسكين.

مسطاط : صدم؟

إيزيس : نعم... صدم فى أعماق قلبه يوم سمع بأذنيه الناس يلعنون ذكرى أوزيريس.

مسطاط : أنها دعايات طيفون.

إيزيس : قلت له ذلك... فازداد تمسكا برأيه.

(٨) بلوتارخوس، المرجع السابق، ص ٣٧، ٣٨

مسطاط : ولكنه لم يزل يحب الناس ويعلمهم ويخدمهم...

إيزيس : إن الذى صدمه ليس الناس... ولكن طرائق الحصول على الحكم... لقد اشمأزت نفسه من ذلك وانتهى الأمر[٩].

وكانت شخصية إيزيس بذلك متوافقة تمام التوافق مع ما أراده لها الحكيم مما أدى إلى نجاح عملية الانتخاب، التى قام بها من رسالة بلوتارك. فهو قد اختلف فى بنائه لمسرحيته عما ذكره بلوتارك من أن طيفون لم يجسر أثناء غياب أوزيريس على إحداث الشغب إذ كانت إيزيس فى غاية اليقظة. فلم تكن ايزيس لديه بقادرة على أن تقوم بشىء لا يرتضيه زوجها مما سهل لطيفون السيطرة بنفوذه على أداة الحكم.

وقد زاوج على أحمد باكثير بين ماكتبه بلوتارك وبين مارسمه الحكيم لشخصية أوزيريس ولم يجعل من طيفون المتصرف فى زمام الأمور كما رأيناه عند الحكيم، فطيفون لديه كان يحاول القيام بالشغب تاركا رجاله يقومون بعمليات السطو على الأهالى بينما هو يحاول حمايتهم، ولكن إيزيس كانت غاية اليقظة والحذر، قادرة على أن تمسك بزمام الأمور بيدها، فتقاوم سطوة طيفون وتحبط مناوراته المستمرة فى إقناع أخيه بأن ينوب عنه فى الحكم ساعة غيابه، وكاد أن ينجح فى إقناعه لولا أن إيزيس قدمت الدليل على سوء نيته وأنه لا يصلح لحكم الناس بينما هو يهدد القضاة ويخيفهم حتى لا يحكموا حكما ضد أتباعه.

كبير القضاة : مولاى.. ليس تهديد سوراتا.. وحده هو الذى أخاف القضاة.

أوزيريس : فأى شىء أخافهم؟

كبير القضاة : شائعة انتشرت فى البلاد بأن القصر الأحمر سينوب عن القصر الأخضر مدة غيابك فى بوصير، فالقضاة يخشون على أنفسهم وعلى استقلال محكمتهم من ذلك.

أوزيريس : اذهب ياتحوت فأكد باسمى للقضاة أن الحكم سيبقى فى القصر الأخضر مدة غيابى، وأن استقلال المحكمة دائما مكفول[١٠].

---

(٩) المسرحية ص ١٠٢، ١٠٣

(١٠) على أحمد باكثير، مسرحية أوزيريس، ١٩٥٩ القاهرة: مطبعة مصر، ص ٢٨، ٢٩

وحاول باكثير أن يزاوج بين ما ذكره كل من بلوتارك والحكيم فبينما يتابع فى الموقف السابق بلوتارك يعود بعد ذلك إلى الحكيم ليرسم أوزيريس بصورة العالم المسالم، يقوم برحلاته ليعلم الناس الزراعة، ويرفض أن يحمل السلاح مع قوته، وحين أعادته إيزيس من بيلوس إلى مصر، ورأى كيف يبطش «ست» وأتباعه بالناس، ويغتصبون ممتلكاتهم عنوة، لم يزد على الترحم لحالهم. وحين تطلب منه إيزيس أن يشترك مع أعوانه ليحارب ست يرفض هذا الاقتراح ويرى أن من الخير أن يبعث له برسالة يطلب منه فيها أن يكف عن الظلم، والفساد، ويردع رجاله عنها، وحين قدم ست برجاله لم يحاول أن يقاومهم وإنما سلم نفسه مكتفيا بقوله إنه يخشى عليه غضب الله ولعنته.

ست : سلم نفسك يا أوزيريس.. إياك أن تقاوم وإلا تعاورناك بسيوفنا.

إيزيس : «صائحة» كلا لا تسلم نفسك يا أوزيريس سيقتلونك.

ست : لن نقتله إلا إذا قاوم.

أوزيريس : لماذا تنقم منى يا أخى؟ إن كنت تخشى أن انتزع الملك منك.

ست : «مقاطعا» كلا لا أخشى شيئا.. أنا ملك الوادى لايقدر أحد أن ينتزع ملكى منى.

ست : كلا لا أريد سماع شيء منك.. سلم نفسك وكفى.

إيزيس : ويلك أيها المجرم الأثيم.. ألم يكفك ما غدرت به من قبل؟..

ست : أنت التى جنيت عليه ببحثك عن تابوته.. لو تركته ومصيره لاستراح وأراح.

إيزيس : ويلك أيها المجرم.

ست : اسكتى يا ساحرة.. لا تشغلينا بصياحك (لرجاله) كتفوه بالحبال.. لا تقاوم ياأوزيريس.. وإلا...

أوزيريس : أخشى عليك ياأخى من غضب الله ولعنته.

ست : ولكنى لا أخشى شيئا (ينبرى اثنان منها ليكتفا أوزيريس دون أن يبدى مقاومة وتحاول إيزيس أن تحول دون ذلك)

أوزيريس : دعيهم يفعلون ما بدا لهم.. اعتصمى بالصبر يا حبيبتى[١١].

هذا المنظر لم يرد ذكره لدى بلوتارك، وإنما هو منظر استقاه باكثير من الحكيم إذ أن طيفون فى مسرحيته يرسل رجاله للقبض على أوزيريس بعد عودته ويذبحونه أمام الفلاحين دون أية مقاومة منه أو منهم.

وهذا المنظر هو إضافة من الحكيم للأسطورة. هذه الإضافة تعد تغييرا للأسطورة فإن طيفون حين ألقى بالصندوق فى اليم وجده بعض الفلاحين، وحين فتحوه كان - أوزيريس مازال حيا بداخله فباعوه إلى ملك «ببلوس» وحين استطاعت «إيزيس» أن تعيده، تلقاه رجال طيفون بعد ثلاث سنوات من إقامته فى مصر.

وكان وضع أوزيريس فى صندوق وإلقاؤه فى اليم، من الجوانب التى استخدمها المؤلفان عن رواية بلوتارك، فهو يذكر أن أوزيريس حين عاد إلى وطنه دبر له طيفون مؤامرة غادرة، فجمع شرذمة من اثنين وسبعين رجلا ليكونوا شركاء له فى الجريمة، كانت تؤازره فى ذلك ملكة حضرت من أثيوبيا، كان المصريون يدعونها «أسو»، قاس توفون جسد أوزيريس خلسة وصنع له صندوقا فخما جميل الزينة وأمر بإحضاره إلى الوليمة ولما سر الضيفان جميعهم بمنظر هذا الصندوق، وأعجبوا به، وعد توفون مازحا بأنه سيجعل منه هدية لمن يجد الصندوق مناسبا لجسمه، يملأه تماما وهو ممتد فيه فجربه الضيفان جميعا الواحد تلو الآخر، ولما لم يطابق أحدا منهم، نزل أوزيريس به، وتمدد فيه. فهرع إليه المتآمرون ووضعوا الغطاء عليه، وأغلقوه من الخارج بمسامير وصبوا عليه قصديرا مصهورا، ثم حملوا الصندوق إلى النهر، ودفعوا به فى الفرع الثانى إلى البحر[١٢] ولم تكن إيزيس حاضرة هذا الحفل فلما بلغها الخبر نزعت على الفور إحدى ضفائرها، وارتدت ثياب الحداد ثم أخذت تجول فى كل مكان وقد اشتد بها الألم، وكلما اقتربت من أحد حتى تخاطبه، وأخيرا صادفت جماعة من الأطفال فسألتهم عن الصندوق وتصادف أنهم رأوه فأخبروها عن فرع النيل الذى ألقى فيه رفاق طيفون

---

(١١) المسرحية، ص ٩٩، ١٠٠

(١٢) بلوتارخوس، المرجع السابق، ص ٣٢.

بالصندوق إلى البحر، ثم علمت بعد ذلك أن الصندوق قذفته أمواج الشاطىء إلى جوار ببلوس ثم دفعت به فى رفق عند شجرة أثل، ونمت هذه فى زمن وجيز نموا رائعا وعظيما للغاية، وأحاطت بالصندوق، وبذلك حجبته فى جذعها، وأعجب الملك بضخامة الشجرة وقطع الجزء الذى يكتف الصندوق بعيدا عن الأبصار، وجعل منه عمودا يدعم به سقف داره(١٣).

أخذ الحكيم من هذه الرواية ما ساعده على بناء مسرحيته بناء دراميا واستخدمه بتركيز شديد.

وقد ظهر مسطاط الكاتب وتوت الفنان فى المسرحية وهما يتحادثان عن أوزيريس وإذ بامرأة تنادى توت، وعندما يلتقيان بها يعرفان أنها إيزيس، وأنها تريد منهما مساعدتها فى معرفة مكان زوجها. فهو قد غاب عن قصره منذ البارحة، وطمأنها توت بأنه ربما شغل بابتكار ساقية جديدة تخرج من الماء أضعاف ما يخرج من السواقى، أو أنه قد يكون فى مكان ما على النيل يجرى تجربة من تجاربه هو لكن إيزيس «تعلم أنه لم يغب لأى أمر من هذه الأمور، وإلا لما قلقت لغيابه، وما يشغلها عليه أنها تعرف أن أخاه دعاه إلى وليمة عشاء، وذهب إلى قصره بمفرده. وحين سألته، أبلغها أنه غادر القصر فى منتصف الليل:

توت : ماذا حدث لأوزيريس؟.. تكلمى.

إيزيس : خرج من قصره البارحة ولم يعد حتى الساعة....

توت : هذا أمر لا أحسبه يدعو إلى كل هذا القلق لعله شغل باختراع جديد أو كشف أخير، واستغرقه العمل فنسى نفسه، ونسى الوقت.. هذا يحدث له أحيانا.. وأنت تعلمين ذلك حق العلم.. إنه فى هذه الأيام كما بلغنا، مشغول بابتكار ساقية جديدة، تخرج من الماء أضعاف ما تخرج السواقى القائمة.. من يدريك؟... قد يكون الساعة فى مكان ما على النيل يجرى تجربة من تجاربه..

---

(١٣) انظر، المرجع نفسه، ص ٣٤، ٣٥.

إيزيس : لا.. لم يذهب إلى عمل من أعماله.. لقد دعاه أخوه «طيفون» إلى وليمة عشاء وقد ذهب بمفرده إلى قصر أخيه.

توت : وهل سألت عنه فى هذا القصر؟...

إيزيس : سألت فأظهر لى أخوه الدهشة، وقال لى إنه غادر القصر فى منتصف الليل ووعدنى أن يأمر بالبحث عنه فى كل مكان(١٤).

طلب توت منها بعد ذلك أن تنتظر نتيجة بحثه ولكن المرأة لحبها الشديد - تريد منها العمل على مساعدتها بأى شىء لمعرفة مكانه، ولو عن طريق السحر. وقد استغل الكاتب هذا الموقف ليبين. مدى سطوة طيفون، لا على الفلاحين فحسب، ولكن على رجال الفكر والفن أيضا، فقد كان توت ومسطاط يختلفان فيما بينهما، فتوت يخشى التعاون معها خوفا من سطوة طيفون، بينما مسطاط يقبل التعاون معها.

* * *

سار الحكيم بعد ذلك وراء بلوتارك، فاستخدم طفلين ليكونا أداة تعرف إيزيس على مسيرة الصندوق، ومن ثم يصبح طريقها إلى بيلوس مقنعا وموجها لأحداث أخرى تمكن للمؤلف استخدامها دون محاولة للتلفيق وخلق موقف ربما تكون الأسطورة قد ذكرته، ولكن تناوله يخل بالعمل المسرحى، وهذا ما حول الموقف إلى حيـاة امتدت المسرحية بعده فى طواعية.

واستغنى المؤلف عن منظر الحفلة التى مكر فيها طيفون بأخيه وذلك استمراراً لعملية الانتخاب واتخذ بدلا منه لحظة إلقاء الصندوق فى اليم ورؤية الطفلين له.

أظهر الحكيم فى طيفون جانبا إنسانيا أغفله باكثير وهو الدافع له لارتكاب الجريمة ضد أخيه، فلم يكن طيفون شرا كله، بل كان فيه بعض الخير، وكان مرد أعماله السيئة حبه للسلطة والانفراد بالحكم. فهو قد أساء معاملة الأهالى حتى يكرهوا حكم أخيه ممهدا بذلك طريقه إلى الملك، وهو مع ذلك يحمل فى نفسه بعض الحزن على أخيه فى اللحظة التى كان يلقى فيها الصندوق فى اليم:

(١٤) انظر المرجع نفسه، ص ٣٢-٣٤.

شيخ البلد : (وهو ينظر إلى موضع البردى) نعم... وقد فرغوا ولم يبق للصندوق أثر هاهنا... فقد حمله التيار[١٥]...

طيفون : (متجها نحو النيل) إلى الأبدية يا أوزيريس... يا شقيقى العزيز!... فى قلبى حزن من أجلك ولكن الملك لمن يعرف كيف يناله فاغفر لى؟..[١٦]»

استدعى استخدام طفلين موقفا دراميا آخر، يضيفه إلى الأسطورة فى مسرحيته، ويكشف فيه عن محاصرة طيفون لإيزيس، ومطاردته لها فى كل مكان تذهب إليه. فقد أعلن شيخ البلد بين الأهالى فى القرى أن امرأة مجنونة ساحرة تجوب القرى زاعمة أنها تبحث عن زوجها، ويطالبهم ألا يصغوا إليها ويسدوا آذانهم عن مزاعمها ويغلقوا أبوابهم فى وجهها. فإنها حيث حلت تجر فى أذيالها الشئوم والنحس، وهنا ظهر حسن استخدام المؤلف للطفلين. فإن الطفلين بعد أن رأيا الصندوق يلقى فى اليم، اتجها نحوه فى دغل الغاب، ولكن أحدهما جذبه التيار فغرق وعاد الآخر إلى بيته، وحين جاءت إيزيس تبحث عن زوجها، وقف منها الأهالى موقفين متعارضين، بعضهم طالب بطردها، والآخر تعاطف معها.

كشف هذا الموقف صورة واحدة من تأثير دعايات طيفون فى الرأى العام.

إيزيس : (تخلع نقابها) أنا إيزيس..

القروية : إيزيس؟... زوجة...

القرويان : (معا) زوجة الملك الذاهل؟...

إيزيس : (فى ألم) الذاهل؟.. أهكذا تسمونه الآن.. أنتم أيضا؟! فى كل مكان أذهب إليه أسمع مثل هذا الكلام.

القروى الأول : جئت إذن تبحثين عنه.

القروى الثانى : أتظنين أنه مدفون هنا؟.. لماذا تجهدين نفسك فى البحث هنا

---

(١٥) مسرحية إيزيس، ص ٢٠، ٢١

(١٦) المسرحية، ص ٣٣.

وهناك؟.. مكانك فى قصرك.. والملك طيفون المحبوب لا شك
سيشملك بعطفه فى هذا العهد السعيد.

إيزيس : العهد السعيد؟.

القروى الأول : بالطبع إذا كان الملك الجديد سيسهر على راحتنا نحن الفلاحين
فما من ريب أن امرأة أخيه ستكون أول من يظفر برعايته[١٧].

وبينما هم كذلك يتضح غياب الطفل، ويتبين غرقه، فيدرك الفلاحون أنها المرأة جالبة النحس التى حدثهم شيخ البلد عنها، فيطردونها من القرية بعد أن تعلم أن الطفل قد غرق وهو يحاول الحصول على الصندوق، فتذهب إلى الطفل الآخر الذى يدلها على الطريق الذى اتخذه الصندوق، فتعرف منه أنه اتجه إلى الشمال:

الغلام : نعم كنا نحسبه مخبوءا وكنا موشكين أن نبحث عنه فى دغل البردى
وفجأة أبصرناه والتيار يجرفه بعيدا.

إيزيس : إلى أى جهة؟...

الغلام : (مشيرا بيده)... إلى الشمال...[١٨]

تتجه إيزيس نحو الشمال وتسأل الفلاحين إن كانوا قد رأوا صندوقا يسبح فى التيار فيخبرها أحدهما بأنهم سمعوا أن موكبا متجها نحو الشمال كان ملاحوه يتحدثون عن صندوق كبير وجدوه عائما.. كاد يصدمهم فأخرجوه، وعندما تسأله عن الطريق التى اتجه إليها المركب أبلغها أنه اتجه ميمما شطر بيلوس، فتجد فى ذلك أملا وتصيح بعزم وقد عرفت طريقها «بيلوس» «أوزيريس»

يستغرق «باكثير» فى وصف ما ذكره بلوتارك ثم «الحكيم» جزئية جزئيه، والوقوف عندها ثم يضيف إليها تفصيلات لم ترد لديهما، فلقد ذهب أوزيريس فى رحلة إلى بوصير ليعلم الأهالى، وكان أخوه يتربص به فدفع بزوجته «نفتيس» لتشاركه مؤامرته فتقتل إيزيس.

(١٧) المسرحية، ص ٤٦، ٤٧.
(١٨) المسرحية، ص ٥٤.

ولم يرد ذكر شيء من ذلك لدى «الحكيم» وهو قد استوحاه مما ذكره «بلوتارك» من أن «نفتيس» كانت زوجة «لطيفون»[١٩].

وتفشل المؤامرة وتكشفها إيزيس. بينما يستمر أوزيريس في رحلته. وحين عودته يقيم له طيفون وليمة في قصره وتكون صورة الوليمة لدى المؤلف هي نفسها صورة الوليمة كما يرويها «بلوتارك» باستثناء إضافة لا مبرر لها سوى أن يثبت فيها أن أوزيريس كان جسديا أقوى رجل في مصر. فقد طلب طيفون من أخيه أثناء الاحتفال أن ينازله في الصراع حتى يوقفه موقف الحرج أمام المدعوين، ولكن أوزيريس يقبل النزال ويهزمه وهنا يتقدم إليه بهدية تابوت من الذهب الخالص. وقد استغل المؤلف حرص المصريين القدماء على دفن أجسادهم في توابيت مذهبة ليبرر أسباب اختيار الصندوق هدية له، ليذكر على لسان ست.

«رأيت أن أهديك هدية تصونها في حياتك وتصونك بعد مماتك، فصنعت لك هذا التابوت من الذهب الخالص لترقد فيه عمرا طويلا.. فتبقى ذكرى حبى لك موصولة بذكرى مجدك إلى الأبد»[٢٠].

ثم يطلب منه أن يجربه، يحدث هذا أمام ناظرى زوجته، التي تحاول منعه من ذلك، ولكن «ست» ينجح في اقناعه بتجربته فيدخل في التابوت ويستلقى فيه، وحينئذ يقوم رجال «ست» بإطباق غطائه ويحكمونه بدق المسامير فيه.

وعندما ينتهون يصيح فيهم «ست» ألقوه في النيل.. ألقوه في اليم! أنا ملك البلاد[٢١].

تأخذ أحداث المسرحية حتى إلقاء أوزيريس في اليم من المؤلف فصلين كاملين، يروى فيه بالتفاصيل الدقيقة الأحداث جزئية جزئية: ويفصل في الحوار دون أن يدع للذهن فرصة الاستكناه، وتظهر إيزيس بعد ذلك ومعها تحوت وزير أوزيريس وخادمتها

---

(١٩) بلوتارخوس، المرجع السابق ص ٣٧

(٢٠) مسرحية أوزيريس، ص ٦٥.

(٢١) المسرحية ص ٦٦.

نبتا فى إحدى القرى يبحثون عن تابوت أوزيريس، وعندما يطلب منهم وزير أوزيريس أن يتجهوا إلى غرب الدلتا حيث يجدون أنصارهم تصر على أن تجد التابوت أولا.. وعندما يسألها عن الكيفية التى عرفت بها مسار التابوت يكون جوابها «إنى لأشم أريجه من هذا الوجه..»[٢٢].

وصدقا لنبوءتها، أكد لها أحد الفتيان أن الصندوق سار فى نفس الطريق الذى كانت تعتقد أنه اتجه إليه، ويذكر لها الفتى أنه رآه يسير فى الفرع الثانى من النهر بالأمس فى مثل نفس الساعة التى تحدثه فيها «فتترك تحوت وتمضى ونبتا إلى «بيلوس» التى يسميها المؤلف «جبيل».

وبهذا يكون كل من المؤلفين قد وجه إيزيس إلى «بيلوس» كل بطريقته فأحدهما، وهو الحكيم، وجهها عن طريق الإصرار الإنسانى المخلص للتعرف على مكان الصندوق، هذا الإصرار فى البحث تم لديه عن طريق موقف لا دخل فيه للأسطورة، أما باكثير فقد جعل من قلب المرأة وحسها أداة للتعرف على مكان الصندوق، وهو بذلك يستخدم نفس أسلوب الإنسان القديم لتفسير حركة إيزيس تفسيرا أسطوريا، ومن ثم يقترب مما يذكره بلوتارك من أن إيزيس علمت ذلك بوحى من الشائعات المقدسة.[٢٣].

* * *

واستطاع «الحكيم» أن يخلص مسرحيته من سيطرة الخرافة، فقبل ما يذكره «بلوتارك» من أن الصندوق ذهب إلى «بيلوس»، وأضاف إليه حركة حية مكثفة حين جعل من الصيادين أداة إنقاذ حياته، فهم قد وجدوا الصندوق وحين فتحوه كان أوزيريس ما زال حيا، وتحيروا ماذا يصنعون به أيقتلونه أم يلقون به فى الماء؟ وحين أدرك ما يجول بخاطرهم طلب إليهم أوزيريس أن يتجهوا به إلى ملك بيلوس، ويبيعوه له، وبذلك يربحون مالا وفيرا.

---

(٢٢) المسرحية ص ٧٠.

(٢٣) بلوتارخوس، المرجع السابق، ص ٣٤.

وهناك لدى الملك وضح المؤلف صورة أوزيريس، العالم الذى يؤدى عمله المنتج فى أى مكان.

أما باكثير فغاير ما ذكره بلوتارك مغايرة لم تفد العمل المسرحى، ولكنه غايرها بشكل لا يثير، فهو يذكر أن الحاكم أصيب ذات ليلة بالأرق، فخرج إلى مشربيته المطلة على البحر، وقد نام جميع من فى القصر فبصر بشىء يلمع على الشاطىء فى ضوء القمر الساطع، فنزل ليرى ما هو، فإذا به تابوتا من الذهب عليه كتابات مصرية فظنه كنزا عظيما ساقه الحظ إليه، وهم أن يوقظ رجاله ايحمله إلى القصر، ولكنه آثر ألا يعلم بسره أحد فحمله بنفسه. ووضعه فى مخبأ سرى فى قصره ليفتحه فيما بعد ولكن ابنه مرض، فشغل بمرضه عن كل شىء.

وقد استغل باكثير مرض الابن حتى يجعل منه وسيلة لوصول «إيزيس» إلى قصره، وهو فى ذلك يستخدم ما ذكره «بلوتارك» من أن «إيزيس» بعد ذهابها إلى «ببلوس» جلست آسية باكية عند عين ماء، ولم تكلم أحدا إلا وصيفات الملكة فقد لاقتهن لقاء حسنا جميلا، ورجلت شعورهن، وطيبت أجسادهن بطيب عجيب ينبعث منها. فلما رأت الملكة حال وصيفاتها تاقت إلى معرفة تلك الإنسانة الغريبة التى كان شعرها وجسمها يتضوعان عنبرا، فاستدعتها الملكة وأنزلتها منزلا حسنا وجعلتها مربية لطفلها[٢٤].

وباكثير فى تغييره لهذه الأحداث، لم يكن يغير معالمها، وإنما كان يذكر صورة قريبة منها، وكأنما هو ينافس «بلوتارك» فى الرواية. يظهر ذلك عند تناوله لإيـزيس وهى تتوجه إلى ببلوس، فهناك أخذت تقوم بعلاج المرضى مستخدمة فى ذلك سحرها الناجع، حتى وصلت سمعتها إلى الملك وتصادف أن ابنه مرض مرضا عجز أطباء «ببلوس» وعرفاؤها عن شفائه، فأرسلوا لها حتى تعوده، فتشترط على الملك أن يعطيها شيئا واحدا فى قصره بعد شفائه، وكانت تعنى بذلك الصندوق فيوافق على إعطائها ما تريد فى سبيل شفاء ابنه، فتضع إيزيس يدها على رأس المريض وتتمتم بأدعية وتعاويذ فإذا وجهه يشرق، وعيناه تبرقان، ويأخذ فى الكلام ويحاول النهوض، وبدا واضحا أن الفتى قد شفى:

---

(٢٤) المرجع نفسه.

الفتى : (ينظر إلى أبيه) أمى.. أبى..

الزوجة : صيدون! ولدى هأنتذا بخير..

الفتى : (يتحرك كأنما يحاول أن ينهض) من هذه السيدة الغريبة..؟

الزوجة : هذه الطبيبة المصرية التى داوتك من مرضك[٢٥].

وليس فيما ذكره باكثير من جديد، فقد ذكر «بلوتارك» أن إيزيس كانت ترضع الطفل بوضع إصبعها فى فمه بدلا من ثديها وكانت تحرق فى الليل أجزاء جسده الفانية بينما صارت هى ذاتها يمامة تحوم حول العمود ناحبة نادبة إلى أن لاحظت الملكة فصرخت مدوية، إذ رأت طفلها فى النار وبذلك سلبته الخلود بمسلكها هذا»[٢٦]..

استخدم باكثير هذا الموقف فيما عدا تحول إيزيس إلى طائر (يمامة) تحوم حول العمود نادبة ناحبة، فإن إيزيس حين وصلت إلى قصر الملك لعلاج ابنه، طلبت ممن حول المريض أن يتركوها جميعا مع الطفل، وتعمد بعد خروجهم إلى الجدار فتلتصق به وتوسعه لثما وتقبيلا وهى تبكى فى حرقة وشوق، أما كيف عرفت مكانه فإن المؤلف يستخدم الحدس أداة فى تعرف «إيزيس» على مكان الصندوق فهى تدرك أنه خلف الجدار، لأن عرفه الطيب يتضوع فى قلبها.

لا تختلف إيزيس لدى المؤلف كثيرا عن «إيزيس» الأسطورة، فهى الساحرة وهى صانعة المعجزات، وهو فى ذلك يضيف إليها من القدرات الخارقة ما لم تذكره الأسطورة.

يذكر بلوتارك أن الملك قطع جزع الشجرة التى تحوى الصندوق وجعل منه عودا يدعم سقف داره، وأن إيزيس طلبت العمود الذى يدعم السقف، ونزعت جزع الشجرة دون أدنى مشقة ثم ارتمت على التابوت، وصرخت صراخا عاليا وما أن بلغت مكانا منعزلا واختلت بنفسها حتى فتحت التابوت وجعلت محياها على محيا التمثال، وقبلته وأجهشت فى البكاء[٢٧]، كانت الأسطورة تحاول أن تفسر الكيفية التى حملت بها

(٢٥) المسرحية، ص.٨.

(٢٦) بلوتارخوس، المرجع السابق، ص ٣٥.

(٢٧) انظر، المرجع نفسه،ص ٣٤، ٣٥.

إيزيس بحوريس. أما باكثير فإنه يعيد الحياة ألى أوزيريس بقوة الشعائر السحرية التى أدتها إيزيس.

وكان الحكيم ذكيا فى غربلة هذا الإطار وأخذ وإضافة ما كان يراه ملائما لقارئ المسرحية أو مشاهدها، فهو قد أخذ الإطار العام من «بلوتارك» ولكن قدراته الإبداعية، ونزعة الأصالة فيه كانت توجهه لإقامة بناء فوق البناء القديم. فإن أوزيريس لم يمت فى الصندوق وإنما ظل حيا. وبعد أن اشتراه ملك «ببلوس» أثرى حياة أهلها وقام بتغييرها فاكتشف لهم الينابيع وركب عليها الشواديف والسواقى وعلم الناس الحرث بالمحراث، وبعد أن كان الناس ينتظرون المطر ليسقوا أرضهم لم تعد بهم حاجة إلى ذلك. فنال بذلك حب الناس وحب ملكهم.

أما «إيزيس» فلقد وصلت إلى ببلوس، وكان أول ما صنعته أن توجهت إلى القصر الملكى، تسأل الحراس أن يدعوها تلتقى بملكهم وتلح عليهم فى ذلك، وهم يرفضون الاستجابة لها، ثم يسألها أحد الحراس عما تريد من الملك، وفى حواره معها يعرف منها أنها امرأة قادمة من الغرب، فيذكر لها أن لديهم رجلا قدم من الغرب وهم يحبونه ويجلونه فتطلب منهم أن يدلوها على هذا الرجل.

كان ذلك الحديث من الحارس عنه مهدئا لها، فلقد تأكد لها وجود زوجها حيا فى قصر الملك فعدلت عن رؤية الملك ورجت من الحارس أن يساعدها على رؤية الرجل الغريب:

إيزيس : كيف استطيع أن أرى هذا الرجل؟

الحارس : وماذا تريدين منه؟

إيزيس : أتوسل إليك.. قل لى أين أجد هذا الرجل الآن؟..

الحارس : هنا فى هذا القصر.. إنه يقيم هنا إن الملك يعزه ويكرمه ولا يعامله معاملة العبد الرقيق.. إن له هنا مكانة ومنزلة.

إيزيس : كيف أستطيع أن أراه؟

الحارس : عجبا.. أجئت لتقابلى الملك أم لتقابليه؟

إيزيس : بعد ما علمت أنه هنا.. أقصد ذلك الذى هو من بلدى موطنى.
الحارس : عدلت إذن عن مقابلة الملك؟
إيزيس : نعم.. أريد أن أرى هذا الرجل(٢٨).

دار هذا الحوار بتلقائية امرأة متلهفة تبحث عن صندوق يحمل جسد زوجها وتعلم أن الفلاحين الذين وجدوا الصندوق اتجهوا به إلى «بيلوس» فكان طبيعيا للملكة مثلها أن تفكر فى لقاء ملك هذه البلدة حتى يساعدها فى الحصول على هذا الصندوق، وفى محاولتها هذه تكتشف أن زوجها موجود فى قصر الملك وحين تلتقى به وتعيده إلى مصر يكون طبيعيا أيضا هذا اللقاء وهذه العودة.

استخدم الحكيم هذا الموقف لإثراء عمله المسرحى ودفع حركته للأمام. كما استخدمه بعد ذلك حين جعل من الملك شاهد إثبات بنوة أوزيريس لابنه حوريس حين شكك طيفون فى بنوته لأوزيريس، كما أن عودة أوزيريس إلى مصر كانت تفسيرا مقنعا للكيفية التى وجد بها حوريس فإن الأسطورة تحكى أن أوزيريس نكح إيزيس عقب وفاته(٢٩).

وهكذا استطاع الحكيم بفنه أن يتخطى موقف الأسطورة من حيث تفسير ميلاد حوريس إذ إنه يفسره تفسيرا يبعده عن المعجزة، ويدخله إلى الإطار الإنسانى بينما ينساق باكثير وراء الأسطورة ويبنى ميلاد حوريس على المعجزة، هذه المعجزة هى بعث أوزيريس بقوة صلاة إيزيس وتعاويذها.

وفى مسرحية الحكيم حين يعود أوزيريس إلى مصر يقوم بدوره المعتاد كعالم فى حياته دون أن يفكر فى الملك.

فهو يحقق الخصب بعلمه فى كل مكان، وكأنما أراد الكاتب أن يفسر ما تذكره الأسطورة من أن جسد أوزيريس حين وزع على أرض مصر إنما كان ليبعث الخصب فى أرجائها، ومع أنه يمكن أن يقبل هذا تفسيرا لصنيع أوزيريس لإخصاب الأرض

(٢٨) مسرحية إيزيس، ص ٧٢.
(٢٩) انظر بلوتارخوس، المرجع السابق، ص ٣٩.

وخدمة الناس إلا أن الحكيم أشار إشارة واضحة إلى ما يذكره بلوتارك من أن طيفون حين عثر على الجثة وتعرف عليها «مزقها أربع عشرة قطعة بعثرها فى كل حدب وصوب»[٣٠]. وهو يقوم بتحرير هذا بطريقة تخدم حيوية الحوار فى لحظة تروى فيه كيفية ذبحه حتى يزيد من تأثيرها على الموقف، فيذكر أن رجال «طيفون» بعد أن ذبحوه قطعوه إربا إربا، ووضعوا كل عضو من أعضائه فى كيس وحملوا الأكياس إلى قواربهم.

فلاحات : (من بين الجماعة يصحن باكيات) نعم.. قتلوه.. ذبحوه..

الفلاح : نعم قطعوه إربا إربا ووضعوا كل عضو من أعضائه فى كيس ثم مضوا نحو الجنوب[٣١] .

٢

وإلى هنا يكون بلوتارك قد أعطى كل ما عنده للحكيم، وكان على الحكيم بعد ذلك أن يتجه إلى مصدر آخر يستقى منه بقية الأحداث ويربط بينها وبين الأحداث السابقة فإن بلوتارك لم يذكر شيئا عن المحاكمة التى كان أطراف النزاع فيها «ست» «وحوريس»، وهو قد وضع نهاية الصراع بينهما عن طريق الحرب. أما عند «الحكيم» فلم يكن «حوريس» يعتمد فيها على القوة وإنما على الدربة التى دربته إياها أمه معدة إياه للثأر لأبيه.

استمد الحكيم ذلك من أسطورة المحاكمة بينهما والتى استمرت أكثر من ثمانين عاما[٣٢]. ولكن الحكيم لم يأخذ من المحاكمة شيئا ذا بال. فهو قد بنى أحداث المحاكمة على ما سبق أن ذكره من أحداث.

فقد أخذت «إيزيس» تربى ابنها حتى صار عمره ثمانية عشر عاما، كبر خلالها

---

(٣٠) المرجع نفسه، ص ٣٧.

(٣١) المسرحية، ص ١١٤، ١١٥.

(٣٢) سليم حسن، المرجع السابق، ص ١٤٦.

وأصبح فتى مدربا على القتال. وحين شعرت «إيزيس» بأن ابنها صار أهلا لتولى الحكم أخذت فى تدبير مؤامرة ضد «طيفون» مستخدمة نفس أسلحته وهى المكر والخداع، فلجأت إلى شيخ البلد ساعد «طيفون» الأيمن الذى اختلفت مصالحه مع مصالح «طيفون» وأخذا يدبران مؤامرة، كان على حوريس أن يلتقى فيها بطيفون ويحتك به حتى يدفعه لمنازلته رجلا لرجل، وينجح طيفون فى هزيمته. وهنا يتدخل شيخ البلد فيطلب منه أن يحاكم حوريس أمام الشعب بدلا من قتله، فإن محاكمته ستكشف زيف نسبه «لأوزيريس» وبذلك يتمكن «طيفون» من تثبيت حقه الشرعى فى الملك ويوافق على هذه الخدعة:

شيخ البلد : أرى من حسن السياسة أن تقدم هذا الفتى إلى المحاكمة أمام الشعب..
طيفون : ليظهر ادعاؤه جليا أمام الناس..
شيخ البلد : نعم.. وعندئذ ترى الشعب نفسه وهو سيحكم عليه بالموت..
طيفون : (باسما بمكر) ومعنى هذا الحكم بالطبع..
شيخ البلد : (بنفس الابتسامة الماكرة) بالطبع معنى الحكم من الشعب هو تثبيت حقك الشرعى فى الملك تثبيتا دائما»[٣٣].

والحجة التى يريد «طيفون» استخدامها ضد حوريس هى الطعن فى نسبه لأبيه وحجته فى ذلك ما أعلنه من قبل عن موت أوزيريس غرقًا قبل ميلاد حوريس.

شجع طيفون على المضى فى هذا الطريق ما أذاعه بين الناس من قبل عن نبأ غرق «أوزيريس».

يتنازع فى هذه المحاكمة طيفون من جهة و «إيزيس» و «حوريس» من جهة أخرى، والشعب يقف موقف المتفرج وإن كان الطرفان يعتمدان عليه اعتمادا كاملا لتثبيت ما يراه كل منهما حقًا له.

استمر النزاع لفظيًا بين الطرفين وهنا طلب «طيفون» من «إيزيس» الدليل على شرعية بنوة «حوريس» لأبيه ولم يجد الكاتب من دليل يؤيد به «إيزيس» سوى حضور ملك

(٣٣) المسرحية، ص ١٤٠، ١٤١

«بيلوس» إلى مصر ليشهد المحاكمة بأن «أوزيريس» لم يمت غرقًا، وإنما ألقاه أخوه فى اليم وأن ملك «بيلوس» تلقاه حيًا من الصيادين، وبقى عنده إلى أن أعادته زوجته إلى مصر.

وكان حضور ملك «بيلوس» إلى مصر والإدلاء بشهادته فى صالح حوريس هو نهاية الصراع فى المسرحية، فإنه بهذه الشهادة فقد «طيفون» كل شىء فعاد الحكم إلى صاحبه:

طيفون : ما دليلك؟ طالبوه بالدليل..

ملك بيلوس : جئت بدليل لا تستطيع إنكاره.

طيفون : هات الدليل فى الحال بغير انتظار.

ملك بيلوس : إليك.. (يشير إلى أحد أتباعه ويصفق بيده فيظهر جماعة من رجاله يحملون الصندوق).

إيزيس : (صائحة) أتعرف هذا ياطيفون؟

طيفون : (فى صرخة تخرج على الرغم منه وقد شحب وجهه) الصندوق!..

إيزيس : نعم.. الصندوق الذى وضعت فيه أخاك وألقيت به فى النيل

الشعب : (هائجا) الصندوق!.. الصندوق!.. إنه القاتل... الموت للقاتل..

شيخ البلد : (هامسا فى أذن طيفون) انج بجلدك قبل فوات الأوان.

طيفون : (وهو يتسلل بحذر خلف شيخ البلد) خدعتنى أيها اللعين عندما دفعتنى دفعا إلى هذا الموقف أمام الشعب[٣٤].

بهذا تكون المسرحية قد وصلت إلى نهايتها بهروب طيفون وبتولى حوريس زمام الحكم.

ويعود باكثير كذلك إلى منظر المحاكمة فى مسرحيته ولكن بعد أن يقوم بشوط كبير فى تتبع بلوتارك والمزج بينه وبين أسطورة المحاكمة بما يمكن أن يسمى تلبيس الأحداث بشكل حوار مسرحى.

---

(٣٤) المسرحية، ص ١٦١، ١٦٢.

فإن إيزيس بعد موت زوجها تلجأ إلى مقاطعة غرب الدلتا حيث يوجد أنصار «أوزيريس» وهناك يتنازع حول حوريس كل من «تحوتى» وزير أبيه وحاموسى قائد قواد غرب الدلتا، فتحوتى يريد أن يعلمه الفضيلة ليصبح كأبيه، وحاموسى قائد القواد يريده أن يكون أقوى رجل فى مصر ليستطيع قيادة جنده وتقف «إيزيس» بين الرجلين، فهى تريده أن يكون فاضلا وقويا كذلك، وينتهى بها الأمر إلى أن تقبل طلب «حاموسى» أن يبقى فى معسكر الجيش حتى يكتمل تدريبه على أن يقضى معها يوما من كل أسبوع.

والكاتب لا يقدم جديدا حين يجعل «حوريس» يربى فى مقاطعة غرب الدلتا فهو يذكر شيئا قريبا مما ذكره بلوتارك من أن «حوريس» كان يربى فى بوتو[٣٥]. وتقع بوتو هذه فى شمال الدلتا[٣٦].

جعل باكثير حاموسى بدلا من «أوزيريس» ليكون مدربا لحوريس على القتال كما يذكر بلوتارك[٣٧].

واستبدال حاموسى بأوزيريس كان منطقيا مع الأحداث إذ لم يكن من السهل عليه أن يعيد أوزيريس للحياة مرتين.

وكما ذكر «بلوتارك» أن «حوريس» ولد ضعيف البنية كذلك جعله باكثير ضعيف البنية فى حاجة إلى التدريب الجسمانى ليعد للقيادة ضد «طيفون» وهذا ما دعا «إيزيس» إلى الاستجابة لحاموسى فى أن يبقى ابنها ملازما له فى معسكر التدريب، فقد كان ضعف بنيان «حوريس» دافعا «لست» لأن يتخذ من هذا الضعف حجة على عدم صدق نسبه لأوزيريس حين لجأت «إيزيس» إلى المحكمة العليا فى عين شمس طالبة حق ابنها فى عرش أبيه. ومن الغريب أن الكاتب يحدد مكان المحكمة العليا بأنه كان عين شمس، وهو نفس المكان الذى تمت فيه المحاكمة كما ورد فى الأسطورة[٣٨].

---

(٣٥) انظر، بلوتارخوس المرجع السابق، ص ٣٦.

(٣٦) انظر، المرجع نفسه، خريطة مصر ص ٤٤

(٣٧) المرجع نفسه. ص٣٧، ٣٨.

(٣٨) انظر، سليم حسن، المرجع السابق ص ١٤٣.

إيزيس : نعم هلم ادن منى يابنى (يدنو منها) إنك تعلم ياولدى إن عليك واجبا كبيرًا تؤديه لأبيك الشهيد ولشعبه الكريم، ولن تستطيع أداء ذلك إلا إذا صرت أقوى رجل فى الوادى كله.

حوريس : (يتغير وجهه قليلا) طالما سمعت هذا منك يا أماه، ولكن ما شأن القوة البدنية فى ذلك هبينى أقوى الناس كما تريدين.. أفلا يوجد فى الحيوان بعد ذلك ما هو أعظم منى قوة وأشد فتكا؟..

إيزيس : علمت عمن تلقيت هذا.

حوريس : تلقيته عن تحوت الحكيم.. لقد روى لى عن والدى أوزيريس الشهيد أنه كان يقول «إنما يتفاضل الناس بصفاء قلوبهم وسمو أخلاقهم لا بقوة سواعدهم».

إيزيس : هذا حق يابنى ولكن أباك كان أقوى الناس حبا، وكان مع ذلك أصفاهم قلبا وأسماهم خلقا. ألا تذكر يابنى يوم وقفت فى المحكمة العليا بعين شمس كيف اجترأ ذلك الآثم قاتل أبيك وغاصب عرشه فقدح فى نسبك محتجا بضعف بنيتك ولين عظامك؟... يجب يابنى أن ترى ذلك المجرم أنك ابن أبيك»[٣٩].

تريد إيزيس لابنها هنا أن يكون الرجل القوى لتثبت أنه ابن أبيه كما تريده أيضا الرجل القادر على قيادة حرب ضد «ست»، وحين تم لها ذلك باكتمال تدريبه تأخذ المعركة مكانها بين «ست» وأتباعه من ناحية وبين «حوريس» وأتباعه من ناحية أخرى انتهت بهدنة بين الطرفين يلجآن بعدها إلى المحكمة العليا بعين شمس لتحسم النزاع القائم بينهما. وكل منهما له أسبابه التى تدفعه إلى قبول التحكيم أمام هذه المحكمة ويعتمد «ست على سلطته المؤثرة فى القضاء ويعتمد «حوريس» على قوته التى يمكنها أن تطمئن القضاء إلى مصيرهم إذا ماوقفوا بجوار الحق.

(٣٩) انظر، المسرحية، ص ١١٠-١١١.

وكما دار الصراع فى أسطورة المحاكمة قبل أن يتخذ الآلهة قرارهم فى صف حوريس فإن الحق أيضا فى هذه المحاكمة لم يتحقق لمجرد معرفة صاحب الحق. وفى المحكمة تقرر أن يتصارع الطرفان وأن يكون حكم مصر للفائز بينهما. ويفوز «حوريس» فى الصراع ويترك «ست» دون أن يقتله بينما كانت هتافات الشعب تطالب بقتله وأمه تدفعه إلى ذلك ثأرا لأبيه، ولكنه لا يرى فى قتل ست خلاصا للشعب لأن فى أرحام الأمهات كثيرين أمثال ست، وإنهم إذا أرادوا أن يسود بينهم الأخيار فعليهم أن يكونوا للخير أنصارا، وأما عن انتقامه لأبيه، فهو يرفض ذلك لأنه يرى أن دم أبيه لم يذهب هدرا فإن المحنة منحت أوزيريس خلود الذكر ومنحته النماء والإزدهار إذ أن أشلاء أوزيريس المتناثرة فى أرجاء الوادى جلبت البركة عليه فزادته خصبا على خصب.

وهكذا تنتهى مسرحية باكثير بالعودة إلى الاعتقاد المصرى القديم فى أن أشلاء «أوزيريس» المتناثرة هى سبب خصب الوادى.

هذا فضلا عن أن عدم قتل «طيفون» فى كل من المسرحيتين سواء أكان مسرحية الحكيم أم باكثير لا يعود إلى الحوار اللفظى الذى يبين تسامح حوريس لما أورده كل منهما وإنما هو أن طيفون لم «يقتل فى الأسطورة وبقى إلها خالدا يعيش مع رع»[٤٠] فلم يكن بد للمؤلفين وهما قد إلتزما منذ البداية بالإطار العام للأسطورة من أن يدعاه يعيش حتى لا يتهم أى منهما بالتزيد على حرفية الأسطورة.

وعلى هذا فلم يكن الطريق شاقا أمام الحكيم، وباكثير فى الحصول على مادة المسرحية إذ أن مادة الأسطورة مجموعة ومحدودة بينما كان الطريق أشق بالنسبة لبكر الشرقاوى فى مسرحيته أصل الحكاية التى تعرض فيها لأسطورة التكوين كما يراها المصريون القدماء.

(ب)

ثمة أكثر من أسطورة تناولت «التكوين» فى الأساطير المصرية القديمة. ارتبطت كل أسطورة عن التكوين بعقيدة خاصة، فهناك أسطورة متعلقة بلاهوت هليوبولس وأسطورة

---

(٤٠) سليم حسن، المرجع السابق، ص١٦٠.

ثانية متعلقة بلاهوت منفيس وثالثة بلاهوت الأشمونين بالإضافة إلى كثير من أساطير التكوين الأخرى التى ارتبطت بالمعتقدات الخاصة لبعض أقاليم مصر القديمة، تلك الأقاليم التى كان لها فى فترة من الفترات كيانها الدينى المستقبل.

وتثير الديانة المصرية كثيرا من الاضطرابات والخلط إذ أن المعلومات عنها لا زالت ناقصة[٤١] ومهما يكن من أمر هذا النقض فإن بكر الشرقاوى فى مسرحيته «أصل الحكاية» تصور أسطورة التكوين من بين مجموع ما وصل إليه عن المعتقدات المصرية دون الالتزام بلاهوت معين.

ويمكن تحديد ما أخذه الشرقاوى من أسطورة الخلق المصرية فى جانبين جانب يختص بالموضوع، والآخر يختص بالشخصية.

١

تأخذ أحداث المسرحية مدة زمنية قدرها سبعة أيام، وهى المدة المحددة لنهاية المسرحية، ونهاية عملية الخلق، وتحديد هذه المدة الزمنية لا يرد إلى الإطار المصرى القديم، وإنما يرد إلى الإطار الدينى المستمد من التوراة والقرآن، والذى يعتقد فيه أن الله خلق العالم فى ستة أيام، أما اليوم السابع فكان بداية لمرحلة جديدة من مراحل العالم سواء أكان فى المعتقد الدينى أم فى المسرحية.

هذا التحديد الزمنى لم يستخدمه المؤلف ليربط مسرحيته من حيث موضوعها بالعقائد الدينية فى مجتمعه، وإنما استخدمه ليبنى عليه مسرحيته بناء فنيا، فهو يجعل أحداث مسرحيته تتم فى سبعة أيام. وكل يوم يمثل فصلا من فصول المسرحية. وتمثل بعض أجزاء النهار مشاهد المسرحية.

وفى غير ذلك لا يظهر ثانية أثر معتقدات المؤلف الدينية ليسود الإطار المصرى القديم للأحداث فى المسرحية.

---

(٤١) أدولف إرمان، ديانة مصر القديمة، ترجمة عبدالمنعم أبوبكر ومحمد أنور شكرى، (د.ت) القاهرة: مصطفى البابى الحلبى ص٣.

ويمكن تحديد هذا التأثير فى ثلاثة عناصر.

العنصر الأول: وهو رحلة الإله.

والثانى: الخلق.

والثالث: ما بعد الخلق.

تبدأ المسرحية بتصوير رحلة الإله **أتوم** فوق قاربه الإلهى يسبح فى المحيط الكونى وسط الغمر فى ظلام الليل الأزلى.

تذكر المسرحية أن هذا القارب صنعه الإله **أتوم** لنفسه. ويسمى المصريون هذا القارب «قارب ملايين السنين» ويسمى فى الصباح «قارب معتزت» ويسمى فى المساء قارب «مسكتت»[٤٢]. ويرجع تصور المصريين لهذا القارب إلى عصر ما قبل التاريخ حيث كان المصريون يعيشون عيشة الصيد فى مناقع الدلتا، فتخيلوا «إله الشمس صيادا يدفع أو يجدف فى زورق يشبه الرمث، مؤلف من حزمتين من الغاب ليعبر به فى مستنقعات الغاب»[٤٣]. هذا الزورق تطور بتطور الحياة المصرية إلى سفينة ملكية فاخرة[٤٤] جميلة الصنع من الذهب طولها ٧٧٠ ذراعا وقام الآلهة أنفسهم ببنائه.[٤٥]

وصورة هذه السفينة تنم عن أنها فاخرة الصنع أو لا بد أن تكون كذلك. فهى ليست من الغاب وإنما هى مكان يسمح بإقامة أرضية تؤدى عليها أحداث المسرحية، كما أنها مكان يتسع لأحد عشر شخصا، وفيها مقصورة للإله أتوم، فضلا عن مقصورات أخرى. وعلى المخرج أن يضع فيها كل الإمكانات الملائمة لحركة الآلهة على المسرح.

ويتحطم القارب الإلهى فى المسرحية[٤٦] لتبدأ الأحداث بعدها بعيدا عن القارب فى رحلة صراع بين آتوم وأبنائه وأحفاده تأخذ طريقها بعيدا عن الأسطورة القديمة، لتمثل عملية

---

(٤٢) انظر مرجريت مرى، السابق، ص ٢٦٤.

(٤٣) انظر برستد، السابق ص ٤٤.

(٤٤) المرجع نفسه.

(٤٥) انظر إرمن، السابق ص ٢٠.

(٤٦) بكر الشرقاوى، مسرحية أصل الحكاية، ١٩٦٦ - القاهرة مجلة المسرح، العدد٣٣، ص٦٥.

الخلق للعالم كما يراها المؤلف، وكما يعيد صياغتها من خلال هذه الأسطورة.

تظهر قمة التل الأزلى بعد ذلك فيتخذها المؤلف مكانا للأحداث الجديدة، وهو بهذا يسير وراء إحدى العقائد المصرية القديمة، التى كانت ترى الأرض قد برزت من الماء، و«أن مكانا عاليا من الأرض كان أول ما ظهر على سطح ذلك الخضم القديم، الذى سموه نون، وكان هذا المكان بمثابة بدء العالم، فهو التل الموغل فى القدم، وفوق هذا التل القديم ظهرت المعالم الأولى للحياة»[٤٧].

هذه الحياة برزت فى المسرحية سابقة على ظهور الأرض، وتذكر المعتقدات المصرية القديمة، إن إله الشمس عندما تكون «لم يجد مكانا يقف منه، فوقف فوق تل، ثم صعد فوق حجر الـ«بن» فى هليوبوليس»[٤٨].

أما كيفية بدء الحياة، فإن لاهوت منفيس يتصور أن بتاح «صنع العالم من الطين، أو أنه بواسطة نطقه لكلمات عبرت عن إرادته فى الخلق»[٤٩]. بينما يرى لاهوت عين شمس أنه وجد «فوق التل الطينى شىء يتناسب مع طبيعة العالم الطينى المجدب، هذا الشىء هو بيضة طائر مائى خرجت منها أوزة استحال بخروجها الظلام الدامس إلى نهار واضح»[٥٠]. وأنه من دموع الإله كانت البشرية»[٥١]

وإذا كان لاهوت منفيس يرى أن البشر صناعة إله، فإن لاهوت عين شمس يرى أن الإله كان «مزدوج الطبيعة فتولد منه الخلق»[٥٢] ويذكر أيضا أنه بعد أن تكون إله الشمس «وجد نفسه وحيداً فكر فى أن يخلق له زملاء (رفقاء) فحمل من نفسه»[٥٣].

(٤٧) إرمن المرجع السابق، ص ٧٢، ٧٣.

(٤٨) المرجع نفسه، ص ١٠٣، ١٠٤.

(٤٩) Leach. M. Dictionary of folklore, legends and mythology, 1950, New York Wagnallz, voi. 2, «P. 908».

(٥٠) إرمن، المرجع السابق، ص ٧٢.

(٥١) إرمن، المرجع نفسه، ص ٧٨.

(٥٢) مرجريت مرى، المرجع السابق، ص ٦٧.

(٥٣) إرمن، المرجع السابق، ص ١٠٤.

تمت عملية الخلق فى المسرحية نتيجة انقسام ذاتى للإله أتوم فهو يلد من نفسه. ومن هذا الانقسام أوجد أبوفيس وبتاح وحتحور وعندما تحول أبوفيس إلى إله انقسم فى ذاته أيضا فتولد عنه أنوبيس، وجنود الظلام. ثم تمت بعد ذلك عملية الولادة عن الطريق الطبيعى وهو بطن المرأة التى كان بتاح يراه المعمل الحقيقى، الجدير بالدراسة. ولدت حتحور رع الذى انقسم دون عملية ولادة إلى اثنين رع وتحوتى، اللذين يمثلان الشمس والقمر. وتمت عملية مولد تحوتى من خلال معركة بين جنود الظلام وبين رع. خرجت فيها عينه ليكون منها القمر متخذا شخصية تحوتى. يستند المؤلف فى ذلك إلى العقيدة المصرية التى كانت ترى فى الشمس والقمر عينى حوريس.[٥٤].

ولما كانت حتحور هى الممثلة للكون فإنها بعلاقتها بابنها رع ولدت نوت وتفنوت وجب وشو. فهى كما يتمثل المصرى العلاقة بين السماء والشمس، يتخيل فيها الشمس على هيئة عجل ذهبى تلده أمه بقرة السماء فى الصباح. وينمو أثناء النهار حتى يصبح ثورا سموه «كاميفيس ثور أمه» لأنه يلقح أمه فى اليوم التالى شمسا جديدة، أما فى الأحوال التى تخيلوا فيها السماء امرأة فهناك نجده يتحدث عن طفلها الشمس الذى ينمو أثناء النهار ويصير رجلا كهلا فى السماء، ويختفى فى الدنيا السفلى»[٥٥].

لم يترك المؤلف هذه الصورة دون أن يتعرض لها، فلقد قامت علاقة بين رع وأمه حتحور التى كان جميع الآلهة يرغبونها، فهى من هذه الناحية لم تعد تصلح زوجا لأحد وسموها بالعاهرة إذ حدث أن تزوجت حتحور ابنها رع، وهذا مـا أدى به إلى أن يحادث الآلهة فى هذا الشأن.

رع : كل شىء قد جرى. كل شىء... أمى

أبوفيس : العاهرة...

بتاح : أكمل.. ماذا ألم بها...؟

---

(٥٤) المرجع نفسه، ص ٢٠.

(٥٥) المرجع نفسه، ص ١٩.

رع : أمى يا حضرات الآلهة قد صارت زوجتى..[٥٦]

ويصاب الآلهة بالذهول، ويحاول رع أن يفهم ما حدث، ولما كان شروق الشمس وغيبتها يحدثان دون قدرة منها على إيقاف هذا الشروق وهذه الغيبة أو المولد والموت، فإن ذلك إنما يكون مسئولية السماء التى تقوم بهذه العملية. وهذا ما تذكره حتحور للآلهة فإن رع لا ذنب له، فهى التى فعلت كل شىء وما كانوا يسمونه فى المسرحية الأبحاث والدراسات والأكل.

رع : (مندفعا فى رجاء) صدقونى يا حضرات الآلهة إنه لا ذنب لى..

هاتور : (لا زلت على لهجتها) ليس هناك ذنب.. وليس هناك ندم.. من ذا الذى اخترع هذه الأشياء.. إننى فعلت كل شىء.. إذا كنتم تريدون أن تعرفوا فإننى فعلت الأبحاث والدراسات.. و.. والأكل.. (أتوم كمن يصعق، ورع يزداد إطراقا).

بتاح : (مفاجئا) هل أكلك يا هاتور؟

هاتور : (بعصبية) بل أنا الذى أكلته.[٥٧]

استخدم المؤلف هذا الموقف ليبنى عليه مولد أبناء حتحور الأربعة، وبهذا الميلاد تنتهى عملية الخلق ليبدأ بعدها العالم بعد الخلق.

* * *

ضاق آتوم فى المسرحية بأبنائه وأحفاده وأمرهم بمغادرة الجزيرة، وبينما هم يستعدون لمغادرتها قرروا أن يحاكموا هذا الإله.

وهذا الجزء من المسرحية يظهر فيه إلى حد كبير تأثر المؤلف بإحدى الأساطير المصرية القديمة، وهو لم يأخذها مأخذا مباشرا ليقدمها فى مسرحية، وإنما بنى عليها الموقف النهائى فى المسرحية.

---

(٥٦) مسرحية «أصل الحكاية»، ص ٧١.

(٥٧) المسرحية، ٧٢.

تذكر هذه الأسطورة أن الإله رع ومكانه هنا آتوم فى المسرحية قد أصابته الشيخوخة(٥٨) هذا الإله نفسه تذكر أسطورة أخرى أنه بعد أن تقدمت به السن دبر له بنو البشر مؤامرة، فطلب الإله من حاشيته أن ينادوا إليه عينه، وأبناءه ومعهم الآباء والأبناء والذين كانوا فى صحبته عندما كان لا يزال فى المحيط الأبدى. وحضر الآلهة جميعا ومعهم والده نون(٥٩).

وفى المسرحية لم يكن البشر الذين دبروا مؤامرة لآتوم، وإنما كان أبناؤه وأحفاده هم المدبرون لها. فإن آتوم بعد أن أعطى أمره لهم بمغادرة الجزيرة الإلهية. تجمعوا استعدادا للرحيل دون أن يدروا أى مكان يذهبون إليه. وهنا بدت فكرة لرع وهى أن يعلن أنه سيد العالم الجديد، هذا العالم الذى أراد آتوم أن يطرده عن الجزيرة، وفى هذه اللحظة يخرج آتوم شبه عار وهو يجرى هاربا من أبوفيس الذى يلاحقه وتعلو صرخات آتوم. وهنا يطالب تحوت بانقاذه غير أن أبوفيس يصرخ فيهم بألا يقترب منه أحد لأنه قرر أن يطرده من هذا العالم. وهنا يجد رع أن هذه فرصته للتخلص من آتوم، فيطالبهم بمساعدة أبوفيس فى طرده من هذا العالم.

آتوم : (صارخا) الحقونى.. الحقونى.. ابعدوه.

تحوت : (فى حركة آلية) ساعدوه.. ساعدوه.

أبوفيس : (صارخا فيهم) لا يقترب منه أحد.. إنه ملكى.. ابعدوا عنه جميعا.. لأننى أطرده بنفسى من هذا العالم.

رع : (فى لهجة سيد العالم) آه.. هذه فكرة حسنة يجب أن يستغلها.. فمعظم القيادات السليمة ترتكز على استغلال أفكار الآخرين.. (مناديا) أبو فيس.. اطرده يا أبوفيس. اطرده (للآخرين).. وأنتم جميعا ساعدوه.. ساعدوه... ساعدوه.. هكذا آمركم(٦٠).

---

(٥٨) سليم حسن، المرجع السابق، ج١، ص ١١٣.

(٥٩) المرجع نفسه، ص ٧٣.

(٦٠) المسرحية، ص ٨٩.

ويقرر الأبناء والأحفاد أن يحاكموا آتوم، فيطلب منهم أن يدعوا والده نون ليدافع عنه فى المحاكمة. وتكاد هذه الصورة تقترب من دعوة رع لوالده نون فى الأسطورة، فإنه فى الأسطورة اقترح على ابنه طريقة الانتقام من البشر[٦١] أما فى المسرحية فإنه يقوم بمحاكمة ابنه فيبرؤه، غير أن الأبناء والأحفاد يقررون محاكمته مرة ثانية ويحكمون عليه بالموت.

يستقبل آتوم هذا القرار فى شجاعة، ويزيد على ذلك أن يطلب من أنوبيس أن يسرع بتنفيذ القرار فقد رأى من أبنائه وأحفاده ما أشعره بخيبة أمل كبيرة. هـذا الإحساس يكاد يكون مقاربا لإحساس رع حين تآمر عليه البشر، غير أن رع لم يعتزل الدنيا ليموت وإنما اعتزل الدنيا ليرتفع إلى السماء[٦٢]. وقيل أنه قال متململا بعد نكران بنى الإنسان له «بحياتى لقد تعب قلبى من وجودى معهم»[٦٣].

ولا يتناقض الشرقاوى حين يجعل الإله فى المسرحية يموت، فإن فكرة موت الإله لم تكن غريبة على المصرى القديم، فقد اعتقد أن إلهه «أوزيـريس» كان يحيـا حياة بشرية، ثم مات»[٦٤] وورد أيضا فى أساطيرهم «أن نسخة من أبناء رع قد دفنوا فى إدفو وكان لهم عيد خاص وكان يقدم لهم القربان كل يوم»[٦٥]. كما كان معهد هابو يعد «بمثابة الجبانة التى يرقد فيها أولى الآلهة المصريين»[٦٦] هذا فضلا عن أن إله الشمس رع يموت كل يوم، وتلقى جثته الميتة فى القارب، قبل أن تشرق على أرض مصر بعد عودة روحه إلى الحياة ثانية[٦٧].

وإذا كانت الأساطير المصرية القديمة حول التكوين قد منحت المؤلف مادة لمسرحية

---

(٦١) سليم حسن. المرجع السابق، ص ٧٣.
(٦٢) انظر، مرجريت مرى، المرجع السابق، ص ٦٧.
(٦٣) أرمن، المرجع السابق، ٧٦.
(٦٤) المرجع نفسه، ص ١٠٩.
(٦٥) المرجع نفسه.
(٦٦) المرجع نفسه، ص ١٠٣.
(٦٧) مرجريت مرى، المرجع السابق، ص ٢٨٧.

يبنى عليها أفكاره، إما بقبول الأحداث قبولا مباشراً أو عن طريق تأثره بها، فإن هذه الأساطير أمدته كذلك بشخوص مسرحيته.

٢

استمد الشرقاوى شخوص مسرحيته من الآلهة المصرية عموما، لم يستند فى ذلك إلى لاهوت معين من لاهوت الديانات المصرية القديمة، ولقد اختارهم جميعا نظرا لما يمثلون فى هذه الديانات.

وتحتوى المسرحية على اثنى عشر شخصا يمثلون الآلهة المصرية القديمة، وأقدم هؤلاء الآلهة هو «نون» المحيط الأزلى[٦٨] الموجود قبل بدء الخليقة، والذى وجدت منه الخليقة، وهو فى لاهوت هليوبوليس والد آتوم[٦٩]، بينما يعد فى لاهوت منفيس أحد الآلهة الذين أوجدهم بتاح[٧٠]. وإن كان هناك معتقد أيضا ربما تطور عن هذه الفكرة وهى أن بتاح هو ذلك المحيط نون الذى خرجت منه جميع المخلوقات، وفى لاهوت الأشمونين يعد نون أحد المخلوقات الثمانية التى كانت أول من ظهر إلى الوجود، وكانت على هيئة أربعة ثعابين وأربعة ضفادع[٧١].

ولم يكن نون هو اسم المحيط الأزلى فقط، وإنما سمى النيل كذلك بنون، وهذه التسمية ربما كانت استعارة من نون رب المياه الأولى[٧٢].

ظهر نون فى الأسطورة المصرية القديمة حين استدعاه رع مع من استدعى من الآلهة ليناقش معهم المؤامرة التى دبرها البشر ضده، وكان هو صاحب الرأى الذى أخذ به رع[٧٣].

---

(٦٨): Hooke, S. H., Middle Eastern Mythology, 1968, London penguin, «P. 71».

(٦٩) Ibid,

(٧٠) إرمن، المرجع السابق، ص ١٠٦.

(٧١) Ibid, «P. 72».

(٧٢) أرمن، المرجع السابق، ص ١٨، انظر، سليم حسن، المرجع السابق، ج١، ص ١٣٧.

(٧٣) انظر، سليم حسن، المرجع السابق، ج١، ص ٧٣.

وفى المسرحية كان اسم نون يتردد فى ثناياها بصفته والد آتوم فضلا عن أنه المحيط الذى تسبح فيه سفينة آتوم، ولم يظهر نون إلا فى نهاية المسرحية ليقوم بمحاكمة ابنه الذى استدعاه لهذا السبب.

أضافت شخصية نون بظهورها جانبا فكاهيا اعتمد على المفارقة فالأب القادم من المحيط يأتى ليحاكم ابنه، وهو فى ذلك ينظر إلى نفسه وإلى قدرته على الحديث، فيبرئ ابنه من تهمة التطور الذى أحدثه فى الكون، بينما لا يتعرض لتهمة خلقه للموت التى يريد أبناؤه أن يعاقبوه من أجلها، لقد حضر هذا الأب فى البداية ليدافع عن ابنه، فيرفض ذلك ويقبل أن يكون قاضيه.

نون : ولكنى لن أدافع عنك.

آتوم : إيه..!

نون : طبعا.. كيف تتوقع منى أن أدافع عنك أمام أولاد وأحفاد هم أحفادى وأحفاد أحفادى.

آتوم : ماذا تقول؟

نون : أنت مجنون.. ابحث لى عن مهمة أخرى أفضل.. فأنا متقلب. إن لى قمةوقاعا.. وأنا الآن فى قمتى..

آتوم : ماذا يعنى هذا؟.. أتريد أن تكون أنت القاضى!

نون : إذا كانت هذه هى القمة فأنا أرضى بها.. القاضى: نعم (يفكر)القاضى هذه كلمة ظريفة ليس لها مثيل فى المحيط[٧٤]..

وبعد المحاكمة يعود نون ثانية إلى الماء تاركا ابنه بين أبنائه وأحفاده يواجه مصيره.

* * *

(٧٤) المسرحية، ص ٨٩.

هذا الابن آتوم تعده تعاليم هليوبوليس «على رأس جميع الآلهة»[٧٥]. وفى كثير من الأحيان تظهر صورة آتوم ملتصقة برع حتى «أنه ليعد فى اللاهوت الهليوبوليسى وجها آخر لرع»[٧٦] فهو على كل حال إله الشمس. ويسمى هذا الإله فى هليوبوليس فى الصباح «خبر» وفى الظهيرة رع وفى الغروب آتوم[٧٧]. ويصور المصرى آتوم فى صورة الرجل الوقور[٧٨] الذى يمثل الشمس فى غروبها.

ولقد برز آتوم قوة منفصلة عن رع فى أسطورة المحاكمة بين حوريس وست، وكان ظهوره فيها محايدا[٧٩] ساعة الفصل فى القضية بعكس رع الذى كان يحابى ست. هذا فضلا عن أن قوة آتوم جعلته فى النهاية يستسلم لرأى الآلهة، ويخضع فيعطى الوظيفة – أى الملك – لحوريس ابن أوزوريس[٨٠].

هذا الإله جاء إلى الوجود بنفسه، فهو ابن الإله الأزلى الذى وجد فى البدء»[٨١]. هذا مع العلم بأن جميع المصادر تذكر أنه ابن نون. وفيها يبدو أن خلقه لنفسه هذا أضيف فى مرحلة متأخرة إلى لاهوت هليوبوليس أو أنه يعنى بأبوة نون له إن عملية خلق آتوم لنفسه، تمت داخل المحيط الأزلى، ومن هنا تكون نسبة آتوم إلى نون.

وفى المسرحية يظهر آتوم لأبوفيس بعد أن ولد بتاح، فيذكر أبوفيس أنه يجد سعادة فى مشاهدة أعظم حدث فى الكون، وهو انقسام آتوم وولادته ابنا جديدا، ويرد عليه آتوم بأن هذه لم تكن المرة الأولى التى يلد فيها، فقد ولده بنفس الطريقة، فيخبره أبوفيس أن هذا ليس مهما لأنه لم يشهد بنفسه عملية مولده، لذا فهو يشعر بسعادة لرؤيته هذه العملية، ويسائله، إن كان قد شعر بسعادة حين ولد فيجيبه بأنه لم يولد.

---

(٧٥) أرمن، المرجع السابق، ص ١٠٥.

(٧٦) James, E. O., Myth and Ritual in the Near East, 1968, New York, Fredrick «P. 83».

(٧٧) أرمن، المرجع السابق، ص ١٨.

(٧٨) انظر، أحمد أحمد بدوى، المرجع السابق، ج٢، ص ٨٠٤، مرجريت مرى، المرجع السابق، ص ٧٢.

(٧٩) إرمان، المرجع السابق، ص ٨٩.

(٨٠) انظر المرجع نفسه، ص ١٦٠.

(٨١) سليم حسن، المرجع السابق، ج٢، ص ١٠٤.

أبوفيس : وأى سعادة. لقد شاهدت أعظم حدث فى الكون بنفسى.. لقد انقسمت.. وولدت.. كائنا جديدا يبدد وحدتنا ويساعدنا فى هذا المحيط الرهيب الموحش نون.. المجد لك يا آتوم..

آتوم : ولكن هذه ليست المرة الأولى التى انقسم فيها.. لقد ولدت بنفس الطريقة.

أبوفيس : كل هذا غير مهم بأننى لم أشهد نفسى وأنا أولد، لذلك لم أشعر بأية سعادة .. هل شعرت أنت بالسعادة حين ولدت.

آتوم : إننى لم أولد..[٨٢]

كان آتوم هو بطل المسرحية، التى بدأت بمحاولة خلق العالم، وانتهت بالحكم عليه بالموت.

فإن الكاهن يصوره قبل أن تبدأ الأحداث المسرحية بأنه كان «وحيدا وسعيدا فى محيطه، فى صراع سرمدى وزمان أبدى، فى محيطه سار آتوم شقيا بانفراده، فى حياته صار آتوم تعيسا بوجوده بحياته[٨٣] ويظهر آتوم بعد ذلك فى قاربه ومعه ابنه أبوفيس يجدف، ويبدو أن آتوم فى حالة غير طبيعية فهو يقوم بعملية انقسام، أو ولادة يكون نتيجتها بتاح، ثم تولد من بعده هاتور، ويحاول بعدها أن يلد ولكن يتضح لأبنائه أنه أصيب بالعقم. وتبدأ الحياة تطورها بعد ذلك عن طريق الأبناء إلى أن يحكموا عليه بالموت، بناء على فكرة طرأت على رع وهى أن يسود العالم، غير أن رع ما أن حادثته نفسه أن يسود العالم، حتى وجد أمامه أبوفيس، فطلب منه: أن يقبض أولا على رع وبعدها يتناقشان فى أمر سيادة العالم.

* * *

وأبوفيس كما تذكر المصادر المصرية القديمة ليس إلها وليس ابنا لإله، وإنما هو

(٨٢) المسرحية، ص ٤٨.

(٨٣) المسرحية، ص ٤٧.

«وحش هيولى يهدد الإله رع عندما يذهب لنومه، وكذلك عندما يستيقظ»(٨٤)، هذا الوحش يمثل بصورة الثعبان، ويعد «أشد أعداء الشمس قوة وخطرا»(٨٥)، وقد تخيل المصريون الحية أبوفيس تعترض موكب الشمس إذا ما كان الأصيل فتروعه وتشقيه(٨٦).

هذه الحية تمثل صراعا لا ينتهى فى حياة إله الشمس إذ أن المعركة بينهما متجددة تحدث كل يوم، فأنوبيس هو أحد العقبات التى تواجه إله الشمس وهو «لا يستطاع تدميره، وإنما ينتظر رع فى نفس المكان كل ليلة وفى كل ليلة أيضا تقفز المعبودات التى ترافق الشمس الميتة فى القارب وتقيد الثعبان العظيم بالسلاسل وتطعنه بالسكاكين ولكنه كل ليلة يتحرر من قيوده ويعود قويا سليما على أهبة الاستعداد للصراع الذى تدور عليه فيه الدائرة»(٨٧).

وإذا كانت المعبودات تدافع عن إله الشمس فإن لأبوفيس أنصارا أيضا من الثعابين. إذ أن الثعابين تنقسم إلى قسمين: أحدهما ينضم إلى إله الشمس والآخر يعادى إله الشمس منضما لأبوفيس(٨٨).

وعلى هذا فلقد كانت رحلة إله الشمس مليئة بالمخاطر بسبب الظلام من جهة وبسبب هذا الثعبان(٨٩) من جهة أخرى، فقد كانت لهذا الثعبان القدرة على ابتلاع المحيط السمارى(٩٠)، ومن أجل ذلك عد عند المصريين رمزا لكل مكروه ودنىء(٩١).

---

(٨٤) Tevelde H., Seth: God of Confusion, Translated by G. E. Van Bearen Papo, 1967, Leiden, Brill «P. 81».

(٨٥) إرمان، المرجع السابق، ص ٢١.

(٨٦) أحمد أحمد بدوى، المرجع السابق، ص ٨٠٤.

(٨٧) مرجريت مرى، المرجع السابق، ص ٢٨٧.

(٨٨) المرجع نفسه.

(٨٩) المرجع نفسه، ص ٢٦٥.

(٩٠) سليم حسن، المرجع السابق، ج٢، ص ٩٦.

(٩١) إرمن، المرجع السابق، ص ٢١.

كما عد الممثل الكامل لقوة الظلام. ومع أن ست كان يرمز إلى قوة الظلام[٩٢] التى قتلت أوزوريس إلا أن المصريين عبدوه بينما لم يعبد أبوفيس، وربما كانت عبادة المصريين لست مردها إلى اتصاله الوثيق برع وحربه لأبوفيس حين يتقدم سفينة الإله فى سيرها الليلى.

ظهرت هذه الشخصية مرتبطة بآتوم حين كانا وحيدين، فوق ظهر قارب آتوم. ولم يبد على أبوفيس شيء يجعله متمايزا إلا حين شعر آتوم بعقمه فرفع درجة أبوفيس إلى الألوهية، وهنا ظهرت شخصيته فإنه صنع أول ما صنع جنود الظلام.

أراد أبو فيس من آتوم وابنه بتاح وحتحور أن يخضعوا له وأن يعبدوه، فلما رفضوا أعلن أسفه لسوء تقديرهم، فقد عرض أهم أفكاره لكى يفرحوا بها، ويرد للكون كرامته بعد أن خيب سيد العالم أمله وأصبح عاقرا. لذا فإنه سيمارس أول عمل له بصفته إلها، وذلك بأن يلد:

هاتور : إننا لن نخضع لك..

بتاح : ولن نعبدك.

أبوفيس : أنا آسف على سوء تقديركم هذا.. لقد عرضت عليكم أهم أفكارى لكى تفرحوا بها فأرد بذلك إلى هذا الكون كرامته بعد أن خاب أمل سيد العالم وأيقن أنه قد صار عاقرا.. (آتوم يفاجأ والآخران يدهشان).. اعذرونى سأمارس أول عمل بصفتى إلها حتى أحقق ما أريد وما يجب.. إننى سألد عن إذنكم[٩٣].

وتتم عملية الولادة ليكون نتاجها جيش من العتمة، على رأسه أنوبيس ويصبح أبوفيس بذلك ملكا للعتمة.. ويسود العالم الاضطراب إلى أن تلد حتحور رع ذلك الضوء المشرق الذى يستطيع بتاح أن يستخدمه ليستولى على نصف جيش أبوفيس. ويدور صراع بين جيش العتمة وجيش النور إلى أن ينتهى الأمر بآتوم إلى أن يلعن ابوفيس ويسلب منه جسده. ويصبح أبوفيس بذلك خارجا عن قانون الجسد،

(٩٢) Parrinder, C. Witcheraft Europoan & African, 1963, London: Penguin «P. 127».

(٩٣) المسرحية، ص ٦٠.

ولا يسرى عليه قانون الموت، ومن ثم فيظل قادرا على أداء مهمته قائدا للعتمة متشكلا فى الصورة التى يريدها.

ومع أنه ساهم فى وضع آتوم ذلك الموضوع الذى انتهى به إلى المحاكمة فإنه لم يكن عضوا فى هذا المحاكمة، إذ أنه معفى من قانون الموت وهو لم يكن يعرف ذلك حين أخذ يطارد آتوم.

قام بمحاكمة آتوم تاسوع يمثل أولاده وأحفاده. هذا التاسوع يتكون من بتاح وحتحور وأنوبيس ورع وتحوت وشو وجب ونوت وتفنوت. ولم يكن هناك تاسوع فى الديانة المصرية يتكون من هذه المجموعة. وهؤلاء جميعا يمثلون خليطا اختاره المؤلف من بين الأساطير المصرية ليكون تاسوع مسرحيته.

* * *

ويعد آتوم فى تاسوع منفيس المتصل بالإله بتاح أعظم آلهة هليوبوليس[٩٤] أحد أعضائه، وبتاح هو الوحيد الذى اختاره المؤلف من بين تاسوعه بينما اختار خمسة من تاسوع هليوبوليس الذى يتكون من «آتوم وشورتفنوت وجب ونوت وأوزوريس وإيزيس وست ونفتيس»[٩٥]. كما كان هناك أيضا مجموعات من الآلهة تمثل «أحفاده وأحفاد الإله آتوم الذين امتازوا بتقديس الناس إياهم وعدوا آلهة، فاضطر الكهنة أن يؤلفوا من بينهم مجموعات منها التاسوع الصغير الذى يتكون من حوريس بن إيزيس وتحوت ومعات وأنوبيس، ولكى يكملوا العدد أضافوا إليهم بعض أسماء لآلهة غير مشهورين»[٩٦] ومن هذا التاسوع اختار الشرقاوى شخصيتى تحوت وأنوبيس.

وأيا ما كان اختيار المؤلف إليهم فإن فكرة التاسوع استهوته والتزم بها فى مسرحيته مما أدى به إلى وضع شخصياته فى مجموعة سماها التاسوع لتحاكم آتوم. والتزم المؤلف بأن يكون عددهم تسعا على الرغم من أن المصريين القدماء لم يلتزموا

---

(٩٤) انظر، إرمن، المرجع السابق، ص ١٠٦.

(٩٥) Teveldo, H., Op. Cit, 1967, «P. 27».

(٩٦) انظر، إرمن، المرجع السابق، ص ١٠٤.

دائما بهذا العدد، فإنه أحيانا ما كان التاسوع يزيد عن تسعة آلهة»[٩٧].

ولقد حملت شخصيات تاسوع المؤلف الكثير من خصائصها التى أعطتها الأسطورة المصرية لهم.

ويعد بتاح فى المسرحية بن الثانى لآتوم، وهو حين ولد خيب ظن آتوم فيه فإنه لم يولد طفلا، وإنما ولد رجلا عجوزا ذا لحية بيضاء مهيبة[٩٨] مما أدى بآتوم إلى أن يطلب من أبوفيس أن يلقيه فى اليم. يتردد أبوفيس فى صنع ذلك ويحاول بتاح أن يجعل والده يعترف به ولكنه يرفض ذلك.

تظهر على بتاح منذ البداية علامات العالم فهو دائم السؤال كثير الملاحظة، اخترع الجغرافيا، ويحاول اختراع الكتابة، واكتشاف الحساب، فضلا عن أنه كان يدفع بآتوم إلى اختراع النظام، والقانون، والتاريخ، وينجح فى ذلك، ولم يبق إلا أن يطلب منه آتوم أن يلد العدالة، ولكنه يفشل فى ذلك.

اتخذ بتاح له مكانا فى الجزيرة أقامه معملا لأبحاثه، أخذ إلى هذا المعمل آتوم ليعرف من خلال دراسته له أسرار قوة الخلق التى يملكها آتوم، ولكن رع يأتى ليقبض على آتوم ويقدمه إلى المحاكمة، ولم يبق أمام بتاح إلا أن يقوم هو نفسه باختراع العدالة، ويسمى بتاح هذا الاختراع عملية ولادة، فهو يذكر لهم أنه ولد وكان مولوده العدالة وهى اختراعه الذاتى:

بتاح : انتظروا لحظة إننى أخترع شيئا فى معملى يعيد التوازن والاستقرار للعالم..

رع : أين هو؟.. خلصنا..

بتاح : إنه يخترع الآن فى المعمل.. جنود! هاتوا الاختراع.. (الجنود يسرعون لكى يأتوا به).

---

(٩٧) انظر، المرجع نفسه.

(٩٨) المسرحية، ص ٩٥.

بتاح : ستشهدون الآن عجبا.. إننى ألد[٩٩].

ومع أن المؤلف وضع بتاح مع آتوم ورع فى إطار واحد وهو الإله الوحيد الذى لم يحمل اسم الشمس[١٠٠] فليس هناك إله سواه يمكن أن يمثل الشخصية التى كانت له فى المسرحية.

وقد استقل بتاح فى الأساطير المصرية بلاهوته الخاص به، كما استقل بتاسوعه، وتمثل فكرة الخلق فى لاهوته مرحلة متطورة عن اللاهوت الشمسى، فهو يمثل بالنسبة لعباده «رأس المعبودات ورب الأرباب ومبدع الكون»[١٠١]. كما عد «رب الفنون والصناعات حاميا لأصحابها وملهما لهم جميعا»[١٠٢]. وهذا الإله لم يظهر فى صورة حيوان قط ورسم دائما فى صورة إنسان[١٠٣]، ولقد ظلت عبادته قوية خلال التاريخ المصرى القديم وخاصة بين طبقات المثقفين»[١٠٤] ووصلت الفلسفة القائمة على لاهوت بتاح إلى قمتها فى الأسرة العشرين حيث عد «قوة الفكر الخالص التى هى الأصل الأخير النهائى فى الخليقة كلها»[١٠٥].

* * *

أدرك المؤلف طبيعة هذه الشخصية، كما ترسمها الأساطير المصرية، فجعل منها المدافع عن قوة الضوء، كما جعلها الحريصة على أن تعطى للعدالة فرصة لقول كلمتها فى آتوم.

وقد ربطه المؤلف إلى حد كبير بحتحور، ولم تكن حتحور فى الأسطورة المصرية ترتبط به، وإنما كانت مرتبطة دائما بإله الشمس.

---

(٩٩) أحمد أحمد بدوى، المرجع السابق، ص ٨٠١.

(١٠٠) انظر، إرمن، المرجع السابق، ص ١٩.

(١٠١) أحمد أحمد بدوى، المرجع السابق، ص ١٥٨.

(١٠٢) المرجع نفسه، ص ١٨٨.

(١٠٣) Emery, W. B., Archaic Egypt, 1962, London: Penguin, «P. 122».

(١٠٤) Ibid.

(١٠٥) مرجريت مرى، المرجع السابق، ص ٢٢٠.

وتعد حتحور من أهم الآلهة المصرية ومع ذلك فتوجد صعوبة كبيرة فى دراستها وذلك أنها «تمتص فى ذاتها شخصية كثير من الآلهة الأخرى، فهى إلهة السماء، وهى «سخمت اللبؤة» وأخيرا تمتزج هى وإيزيس امتزاجا شديدا»[(١٠٦)] حتى إن حتحور وإيزيس وجدتا فى بعض الأحيان. وإن كانت الأماكن الرئيسية التى عبدت فيها حتحور هى دندرة والدير البحرى فى الجانب الغربى من طيبة بينما كانت عبادة إيزيس تتمركز حول أبيدوس وأبو صير»[(١٠٧)].

وحين اتخذ المصريون من البقرة والشجرة رمزا للسماء «نوت» جمعوهما فى اسم حتحور[(١٠٨)]. ومثلت على أنها إلهة السماء.[(١٠٩)] كما أنها أيضا كانت فى بعض الأساطير المصرية عين الشمس وهى التى أرسلها أبوها رع لتعاقب البشر.[(١١٠)]

وفقدت هذه الآلهة رويدا رويدا مميزاتها الخاصة بإلهة السماء[(١١١)]، ثم ارتبط اسمها باسم حوريس فهى البقرة التى أرضعته وكان اسمها يعنى بيت حوريس[(١١٢)] أى موطنه وملاذه ومن ثم أصبحت رمزا للأمومة[(١١٣)] «وفى العصور المتأخرة عدت راعية للحب والمرح»[(١١٤)]. وتتبدى فى قصة المحاكمة بين حوريس وست قادرة على جلب السرور إلى قلب رع حين غضب وذلك بأن كشفت عن ساقيها فقد كان ذلك مدعاة لمسرته.[(١١٥)]

ونقل الشرقاوى صورة حتحور، فهى تمثل المرأة الفاتنة، والتى يسميها الجميع

---

(١٠٦) المرجع نفسه، ص ٢٦٠.

(١٠٧) Dennis, J. T., The Burden of Isis, 1910, London: John Murray, «P. 12».

(١٠٨) أحمد أحمد بدوى، المرجع السابق، ج٢، ص ٧٩٩.

(١٠٩) المرجع نفسه.

(١١٠) انظر، سليم حسن، المرجع السابق، ج١، ص ٧٣-٧٤.

(١١١) إرمن، المرجع السابق، ص ٣٦.

(١١٢) Emery, W. B., oP, Cit., 1962, «P. 124».

(١١٣) أحمد أحمد بدوى، المرجع السابق، ج١، ص ١٠٤.

(١١٤) Ibid.

(١١٥) انظر، سليم حسن، المرجع السابق، ج١، ص ١٤٧، ١٤٨.

الداعرة لأنها ترفض الزواج بأى منهم، وهى لا تريد أن تصبح زوجة كما أنها لا تريد أن تصبح عاهرا. ولقد أرادها المؤلف ممثلة للكون، وكل ما على الأرض من صلبها. ويرفض آتوم حمايتها فيتقدم أبوفيس الطامع فى جسدها ويطلب منها أن تأتى ليحميها فيقفز نحوها فتفر منه، وتعلن أنها لن تكون لأحد منهم مهما كان دوره، وإبداعه فى هذا العالم. وكأنما يستهدى المؤلف الأفكار اللاهوتية فيضيفها إلى مسرحيته فإن الكون ليس ملكا لأحد ولا يجب أن يكون.

أبوفيس : (وقد توقف لحظة).. هذا سهل جدا كل مافى العالم الآن يطرد بعضه بعضا تعالى إلى.. سأحميك أنا (يقفز نحوها فتفر منه).

هاتور : (بعد أن تفلت منه) إنكم جميعا تسبوننى.. ولكنكم تميلون إلى... هذه هى الكراهية.. ولكننى لن أكون لأحد منكم مهما كان إبداعكم فى هذا العالم؛ هو إضافة هذا الشعور الجديد إليه حتى آتوم نفسه لا يحمينى.. فأى إبداع جديد آخر يضيفه إلى هذا العالم بتجاهلى ونكرانى.. هذه الأرض التى تحيون عليها من صلبى أنا... فكيف تنكرون على الحياة التى أريدها وأنا هى التى تحميكم»[١١٦]

وتلد حتحور رع وهى بذلك تمثل الكون الذى تخرج منه الشمس. ومن علاقتها بابنها تنجب منه، نوت، وجب، وتفنوت، وشو. كان هذا الإنجاب التزاما من المؤلف بصورتها كرمز للأمومة. وتتطلع حتحور بعد ذلك إلى علاقة حب بينها وبين بتاح الذى لا يريد هذه العلاقة وإنما يريد دراستها لمعرفة الحياة فى بطنها فهذه البطن قد استطاعت أن تنجب أكثر مما استطاع إله أن ينجب.

لقد انفصلت العلاقة بين رع وبين حتحور بعد أن كبر رع وأخذ يفكر فى أن يصبح سيد العالم. ولم يأخذ هذا الإنفصال صورة حادة.

* * *

---

(١١٦) المسرحية، ص ٦٩

ارتبط رع بأنوبيس فى المسرحية من حيث أن كلا منها كان قائدا للجند، يقود رع جنود النور، ويقود أنوبيس جنود الظلمة. ويصل الأمر فى النهاية إلى أن يكون أنوبيس ضابط بوليس يوجه بقوة رع.

ولم يكن لأنوبيس أى علاقة بأبوفيس، فى الأساطير المصرية القديمة. وقد ربط مرة برع، وربط مرة أخرى بأوزيريس. وقد ذكر أنه الابن الرابع لرع[١١٧]. كما قيل كذلك إنه ابن نفتيس ولدته فى الخفاء[١١٨] ثمرة لعلاقة غير شرعية بين أوزيريس ونفتيس وقامت إيزيس على تربيته[١١٩] ويبدو أن هذه الفكرة كانت محاولة من الكهنة المصريين للربط بين أنوبيس وأوزيريس إذ أن أنوبيس، من أقدم الآلهة المصرية، وكان يعد راعيا للموتى إلا أن أوزيريس طغى عليه، واتخذ جميع «صفاته ومزاياه، ثم تقدمه فأضحى بذلك سلطانا على العالم الآخر»[١٢٠]. وكان مكان عبادته هى بلدة أبيدوس[١٢١] «ودراسة الإله أنوبيس ترينا أنه كان فى الأصل إله الموت للفرعون فحسب»[١٢٢]، كما كان يظن أن كاهن أنوبيس هو القاتل الرسمى للملك[١٢٣] فى المعتقدات الخاصة بقتل الملك.

ولقد فقد أنوبيس اتصاله الوثيق بالفرعون وأصبح مرتبطا بإيزيس كحام لها. وكان يعد حارسا للموتى[١٢٤] والقائم بوزن الميت، عند محاكمته «ليعرف إن كان صاحبه صادقا أو غير صادق»[١٢٥]. كما عد هذا الإله حارسا للآلهة[١٢٦].

---

(١١٧) انظر، إرمن، المرجع.

(١١٨) انظر، بلوتارخوس، المرجع السابق، ص ٦٣

(١١٩) انظر، إرمان، المرجع السابق، ص ١٠١

(١٢٠) أحمد أحمد بدوى، المرجع السابق، ج١، ص ١٧٩

(١٢١) المرجع نفسه، ص ٦٥

(١٢٢) مرجريت مرى، المرجع السابق، ص ٢٥٣.

(١٢٣) المرجع نفسه.

(١٢٤) أحمد أحمد بدوى، المرجع السابق، ج٢، ص ٥٢٩

(١٢٥) هنرى جيمس برستد، انتصار الحضارة، ترجمة أحمد فخرى، سنة ١٩٦٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص ١٣٦

(١٢٦) إرمان، المرجع السابق، ص ١٠١

وقد اتخذ أنوبيس فى المسرحية صورة الحارس. وكان يقوم بقيادة جنـود العتمة، يتقبل أوامر سيده أبو فيس فى طاعة عمياء، فهو فى هذه يتخذ صورة الكلب التى كان يمثلها عند المصريين القدماء.

وتأخذ جنود العتمة فى مقاومة الضوء، بقيادته إلا أنه حين يفقد أنوبيس جسده يتحول داخل التاسوع إلى ضابط شرطة ينفذ الأوامر بنفس الدقة التى كان ينفذ بها أوامر أبوفيس وكان أول عمل له هو القبض على آتوم لتقديمه للمحاكمة. وحين يلتقى بآتوم يطلب إلى أنوبيس أن يغير وظيفته فإنه كان يكفى أن يناديه أبوفيس، لكى يتأخر العالم فى مشروع من مشروعاته، فهو لعنة من لعنات هذا العالم، فيخبره أنوبيس بأنه تغير وأنه يريد أن يكون إحدى قوى هذا العالم، لذا فهو يعمل ضابط شرطة، بمعنى أنه يجب عليه أن يمنع حدوث أى شىء، ولم يكن عمله هذا نظر آتوم تغييرا، فهو لم يكن يعمل مع أبوفيس غير أن يمنع حدوث أى شىء فى العالم.

أتوم : أنت أسير لعادتـك يا أنـوبيس.. كان يكفى أن ينـاديك أبـوفيس.. أنوفيس (مقلدا صوت أبوفيس).. وبعدها يتأخر العالم فى مشروع من مشروعاته على الفور.. إنك فى الحقيقة إحدى لعنات هذا العالم.

أنوبيس : ولكنى أريد أن أكون إحدى قوى هذا العالم.

أتوم : غير وظيفتك..

أنوبيس : لقد تغيرت بالفعل.. إننى أعمل ضابط بوليس.

أتوم : إيه !! ماذا يعنى هذا؟

أنوبيس : يعنى أننى يجب أن أمنع حدوث أى شىء.

أتوم : وهل كنت تفعل غير ذلك !!»[١٢٧].

كان التغير الواضح فى أنوبيس هو قيامه بعمله تحت قيادة رع الممثل للنور بدلا

---

(١٢٧) المسرحية، ص ٨٨

من أنوبيس الممثل للظلام. وهو بعد أن كان القوة المقابلة لرع تحول إلى متعاون معه إذا أن رع نفسه قد تغير.

* * *

وشخصية رع حين ظهرت فى المسرحية أخذت الصورة التى كانت عليها فى الأساطير المصرية القديمة فهو الممثل للشمس الذى يشرق من الأفق ويغيب فيها. وهو حين يشرق تصبح أمة قوية به وحين يغيب تصبح عاجزة يتنازعها الجميع.

ويعد رع «أعظم الآلهة المصرية كإله الأحياء»[١٢٨]، والممثل للشمس ساعة الظهيرة. ولقد أقام له المصريون الأهرام والمسلات. ولقد استخدم المؤلف المسلة فى المسرحية فقد كان يقيس بها الوقت.

وكان ظهور رع فى البداية مهددًا لقوى الظلام التى كانت بدورها تريد أن تنسبه إليها إلا أن بتاح قسم قوى الظلام بعد ذلك ليجعل نصفها جندًا له، ويصبح رع قائدا لها.

وبعد أن تتم ولادة أبنائه الأربعة تأخذ شخصيته طريقًا آخر لا دخل للأسطورة به، وإنما هو من إضافة المؤلف إلى الشخصية. كان ذلك هو تعامل هذه الشخصية مع قوى الظلام المتمثلة فى أبو فيس.

وهو يختلف فى ذلك عن ابنه تحوت الذى لم يتغير قط. ولقد وجد تحوت نتيجة لحرب رع مع قوى الظلام فقد فيه أحد عينيه، ومن هذه العين كان تحوت.

يبدأ تحوت فى المسرحية تعامله مع بتاح فإن أحدًا لا يريد أن يتحادث معه. وهو يحاول أن يكسب بتاح إلى صفه فيبلغه أن لديه فكرة عن اختراع الكتابة.

ولقد ارتبط تحوت فى الأسطورة المصرية القديمة بالعلم فكان معبود طبقات الموظفين[١٢٩]، وهو يمثل فى لاهوت هليوبوليس وزير رع[١٣٠] والممثل الليلى له[١٣١]

(١٢٨) برستد، المرجع السابق، ص٩٤.
(١٢٩) إرمن، المرجع السابق، ص ٦٧.
(١٣٠) أحمد أحمد بدوى، المرجع السابق، ج٢، ص ٣٧٥
(١٣١) إرمن، المرجع السابق ص ٢٦.

فهو رب العلم والحكمة وصاحب أسرار الكون»[١٣٢] كما أنه يعد فى لا هوت منفيس مرتبطاً ببتاح فهو يمثل القلب منه[١٣٣] فضلا عن أنه كان يعد إله القمر وكان علماً عليه فى الأشمونين[١٣٤]. وهو لم يكن الوحيد من بين الآلهة المصرية الذى يعد كذلك[١٣٥].

وإذا كانت إحدى الأساطير المصرية تروى أن «حوريس» أفقده النضال بينه وبين عمه ست نور إحدى عينيه فغدت باردة غير وهاجة، وبدأ نورها أضعف من نور الأخرى، وبذلك أصبحت أقواهما شمساً وصارت الثانية قمرًا[١٣٦] . فإن المؤلف استعار هذا الموقف لرع ليخرج منه تحوت الممثل للقمر.

ولا يكون لتحوت دور خطير فى المسرحية أكثر من هذا فقد أراده المؤلف أن يمثل الطفولة غير أنه لم يعمق هذا فى شخصيته فبدت باهتة.

ولم يكن دور جب إله الأرض فى الأسطورة المصرية وزوجته نوت إلهة السماء بأخطر من دور تحوت. فإنهما فى المسرحية يظهران محاولين أن يخترعا الأرض والسماء.

وكان «شو» فى المسرحية يحاول اختراع الهواء، وقد ربطه المؤلف بذلك بدوره المصرى القديم، إلهًا للهواء. وكانت تفنوت إلهة الرطوبة تحاول فى المسرحية اختراع الحيوانات والأشجار.

ولم يكن دور «شو» و «تفنوت» فى المسرحية ولا دور «تحوت» و «جب» و «نوت» كبيرا فهو لايعدو أن يكون محاولة من المؤلف أن يكمل بهم صورة خلق العالم، وأن يخلق بوجودهم لونا من الفكاهة.

---

(١٣٢) أحمد أحمد بدوى، المرجع السابق، ج ١، ص ٢١٦.

(١٣٣) المرجع نفسه، ج ٢، ص ١٥٩.

(١٣٤) المرجع نفسه، ص ٣٧٥.

(١٣٥) أنظر إرمن، المرجع السابق، ص ٤٨.

(١٣٦) المرجع نفسه، ج١ ص ١٠١

وبعد جب ونوت فى الأسطورة المصرية ابنى شو وتفنوت بينما تعدهما المسرحية ابنى «رع».

الفصل الثانى

مصادر إغريقية

كان من بين الأساطير التى اهتم بها مؤلفو المسرح المصرى أسطورتا بجماليون وأوديب. فكانتا موضوعا لمسرحيات أربع.

هى مسرحية «بجماليون»، ومسرحية «الملك أوديب» للحكيم، ومسرحية «مأساة أوديب» لباكثير ومسرحية «أنت اللى قتلت الوحش» لعلى سالم.

(أ)

مزج الحكيم فى مسرحية بجماليون بين أسطورتين هما أسطورة «بجماليون»[١] وأسطورة «نرسيس وايكو»[٢].

وكان المصدر الذى أستقى منه المؤلف هذه المادة هو كتاب «أوفيد» «مسخ الكائنات».

١

ولكى ينقل المؤلف الجو الأسطورى لقصة بجماليون جعل الأحداث تبدأ ليلة الاحتفال بعيد فينوس. فتظهر الجوقة مكونة من راقصات يريدهن المؤلف أن يكن كعرائس الخيال، تقدم إلى منزل بجماليون.

---

(١) Ovid, The Metamorphoses, Translatid by M, M, I, Innes, 1964, London: Penguin «P. P. 231 – 2»

(٢) Ibid. «P. P. 83 – 7»

وتأخذ الجوقة فى الحديث مع الفتى نرسيس الذى يقوم بحراسة تمثال بجماليون. يكشف هذا الحوار بينها عن طبيعة حياة بجماليون، من أنه يعيش مبعداً عن المرأة محروما من الحب منكراً من فينوس.

الجوقة : نرسيس!.. الليلة عيد فينوس
نرسيس : أعرف.. أعرف.. أذهبن قبل أن يأتى..
الجوقة : ذلك الذى يعيش بعيداً عن المرأة!..
نرسيس : إنه آت عما قليل
الجوقة : ذلك الذى حرم الحب
نرسيس : إن غيبته لن تطول
الجوقة : ذلك الذى أنكرته فينوس.[٣]

وتسير أحداث المسرحية بعد ذلك دون أن تفسر الأسباب التى أدت بجماليون إلى الابتعاد عن المرأة وأن يكون محروماً من الحب منكراً من فينوس بينما أوفيد يبين ذلك فيذكر أنه لما رأى «النسوة» يعشن تلك الحياة الكريهة أثارته الأخطاء التى زرعتها الطبيعة فيهن فعاش طويلا حياة العزوبة دون زوجة تشاركه بيته»[٤] وكان هذا منطقياً مع ما ذكره بعد ذلك من أنه «فى الوقت نفسه استخدم قدرته الفنية الرائعة فنحت بمهارة تمثالا من العاج الناصع كان فى صنعته أجمل من أى امرأة»[٥] وأكمل أوفيد وصفه للتمثال بأنه «كان له مظهر فتاة حقيقية حتى لتبدو حية تريد الحركة غير أن الحياء يمنعها»[٦]، واستخدم أوفيد عبارة تكشف عن مدى جمال هذا التمثال وروعته عند تعليقه على قوله السابق «وهكذا بذكاء فإن فنه حجب الفن فى التمثال»[٧]. أى أن المثال جعلت التمثال يلوح حقيقة لا فنا مصنوعاً لذا فقد كان من الطبيعى أن «يقع فى حب مخلوقة»[٨].

ورسم الحكيم هذا الموقف وتابعه، فإن بجماليون فى مسرحيته بعد أن كره المرأة،

---

(٣) توفيق الحكيم، بجماليون، ص ١٩، ٢٠

(٤)، (٥)، (٦) Ibid, «P. 231»

(٧)، (٨) Ibid «P. 231».

صنع تمثالا من العاج لامرأة ثم وقع فى حب التمثال. واستطاع المؤلف أن يجسم الصورة التى كتب أوفيد عنها. فقد عبر عن جمال التمثال بحركة ولدت حياة فى المسرحية، فإن أبولون أعجب بالتمثال وأحب التمثال حتى أنه أحضر معه فينوس لتتأمل جمال صنعته – وهو فى ذلك فخور بعابده – وما أن وقع نظر الآلهة على التمثال حتى هتفت «امرأة» وكان هذا التمثال تعبيراً عن القدرة التى ارتفع إليها المثال فى صنعته. وأخذت فينوس تتأمل التمثال وتهمس لنفسها فى إعجاب كيف ارتفع إلى هذا؟ ثم تدنو من التمثال تريد أن تلمسه كأنما لتتحقق أن حرارة الحياة لا تجرى فى شرايينه، وهى تدرك أنه ينقصه الكلام ليصبح بشرا سوياً.

ولم يتوقف الحكيم عند موقف فينوس من التمثال بل أضاف إلى ما ذكره أوفيد صراعا بين فينوس وأبولون كانت فيه الإلهة حاقدة على بجماليون بينما كان الإله مزهوا بعابده. هذا الصراع كان يزيد من الإيحاء بجمال التمثال وبقدرة بيجماليون الفنية التى جعلت من إلهين يقفان منه ذلك الموقف المتناقض ولكنهما مع هذا يعترفان بقدرته الفنية.

فينوس : ماذا خلف هذا الستار؟ تمثال من عاج.

أبولون : وأى تمثال! تأملى مليا يافينوس «يكشف الستار فيظهر خلفه التمثال فوق قاعدته».

فينوس : امرأة!..

أبولون : بل ما ترين أجمل كثيراً من امرأة وأكمل كثيرا من امرأة..

فينوس : «تتأمل التمثال وتهمس لنفسها فى إعجاب» كيف ارتفع إلى هذا.

أبولون : «فى تفاخر» هنا السر!..

فينوس : بشر هالك..

أبولون : ومع ذلك.

فينوس : وعيناها إلى التمثال أصبت ما اسم هذا الشىء؟ جالاتيا؟

أبولون : هذا الشىء إنك لاتجسرين أن تسميه امرأة.. أنت أيضا ترين جالاتيا أجمل كثيرا من امرأة، وأكمل كثيرا من امرأة!

فينوس : «تدنو من التمثال وكأنها تريد أن تلمسه» جالاتيا.
أبولون : أتلمسينها لتتحققى أن حرارة الحياة لا تجرى فى شرايينها.
فينوس : ماذا ينقصها حقاً غير الكلام؟!
أبولون : إنى أسمع مع ذلك كلاماً منطبعا على شفتيها الجامدتين، أكاد لا أصدق أن هذا العمل يخرج من أصابع فانية[٩].

ويذكر أوفيد بجماليون كان يتعامل مع تمثاله على أنه كائن فهو «يقبل التمثال ويتصور أنه يرد قبلته، ويتكلم معه ويحتضنه، ويظن أنه يشعر بأصابعه تغوص فى الأوصال التى يلمسها حتى أنه «ليخشى أن يصيبها خدش حيث يضغط جسدها، وكان فى بعض الأحيان يغازلها، وفى بعضها الآخر كان يجلب لها أنواعا من الهدايا التى تأخذ بلب أية فتاة»[١٠].

لم يتوقف بجماليون عند ذلك بل كسى التمثال بأردية نسائية وذيل أصابعها بخواتم، وأحاط عنقها بعقود طويلة، وعلق ألماساً فى أذنيها، وعقد سلاسل فوق يدها. ولقد «وضع بجماليون التمثال فوق أريكة مغطاة بأقمشة مصبوغة بصبغ صور، وأراح رأسها لتستريح فوق مساند ناعمة كما لو أنها ستسر بها ودعاها عشيقته»[١١].

كان اهتمام بجماليون كما تذكر الأسطورة تعبيرا عن حبه لهذا التمثال، ولم يكن الحكيم ليترك هذا الجانب الذى اهتم به أوفيد فنقل الصورة السابقة فى حوار بين نرسيس وإيسمين استخدم فيه المؤلف الصورة السابقة خير استخدام فجعل من علاقة بجاليون بتمثاله حديث المدينة، فلقد أحاط بجماليون تمثاله بالعناية والرعاية، وحين ذهب إلى معبد فينوس الصلاة ترك نرسيس ليحرس التمثال ويحافظ عليه، وحين حاولت إيسمين أن تقترب من التمثال الموضوع خلف ستار، يبعدها نرسيس عنه فتطلب منه أن يصف لها جمالها، ولكنه لا يجيب وحين يقع بصرها على التمثال تعبر عن إحساسها بجمالها بأنها جالاتيا الجميلة ونجعل «مقامها بين السحب».

---

(٩) المسرحية، ص ٣٣-٣٥

(١٠) Ibid.

(١١) Ibid «A. 232»

نجح المؤلف فى أن يقدم هذه الصورة ويجسدها فى حركة مسرحية سريعة تمكن من نقل الصورة القديمة إلى الذهن، تم هذا عن طريق تصويره رؤية الناس لعلاقته بتمثاله وحكمهم عليها، ورؤية الآلهة لهذه العلاقة أيضا وحكمهم على الفنان بالسمو فيما صنع.

وظهر ذلك من تطلع إيسمين إلى رؤية التمثال ومنع نرسيس لها.

نرسيس : ماذا تصنعين؟

ايسمين : (دون أن تلتفت إليه) ما هذا الشذى الطيب، أهو عطر مما ينشره حواليها؟ وما هذا البريق العجيب؟ أهو قرط من لؤلؤ يزين أذنيها؟ وما هذا السرير المفروش، ذو الطنافس الفاخرة، والوسائد المصنوعة من ناعم الريش، حتى لا يجرح عاج خديها! وهذه الثياب بالذهب موشاة، وبألوان «فينيقية» مصبوغة! وهذه الهدايا الرائعة من عنبر ومرجان وأصداف لامعة!

نرسيس : كيف علمت أن كل هذا لها.

إيسمين : ما أشد حمقك يانرسيس الجميل.. كل الناس فى المدينة تتحدث بغرام بجماليون!..

نرسيس : ماذا يقولون؟

إيسمين : يقولون إنه مجنون!

نرسيس : مجنون؟

إيسمين : ربما كان لهم بعض العذر! ماذا ترى الناس يسمون رجلا يصنع بيديه من العاج امرأة يقع فى حبها ويدللها ويناغيها ويدعوها زوجته، ويغمرها بكل ما تصبو إليه المرأة من ترف![١٢].

وذهب بجماليون ليقدم القرابين لفينوس. واستخدم فى ذلك ما ذكره أوفيد من أن «عيد فينوس الذى كان يحتفل به فى موكب عظيم فى جميع أنحاء قبرص قد بدأ يأخذ شكله الكبير. وطلبت القرون الملتوية للأبقار الصغيرة احتفالا بهذه المناسبة، وألقيت

---

(١٢) المسرحية، ص ٢٧، ٢٨.

على المذبح بينما الساطور يقطع رقابها البيضاء»[١٣]. استخدم المؤلف ذلك ولم ينقل صورة المعبد فقط وإنما استخدم فينوس شخصية رئيسية فى المسرحية ليجسد الرؤية كاملة للأحداث قبل عيدها وبعده «فإن بجماليون لم يكن من عبادها لذا حرم الحب، ولما كان من عباد أبولون لذا فقد منح الفن والفكر، ولكنه يشعر بحاجته إلى فينوس فإنه يريد الحب، يريد تمثاله بشرا سويا، لذا فهو يتوجه إليها فى عبادته.

* * *

إزاء هذا الموقف يضع المؤلف موقفا مقابلا له حتى يتم التعادل فى المسرحية، وهو موقف نرسيس الجميل الذى منحته فينوس الجمال فإنه يرتد إلى أبولون فإن فينوس لا تغنى عن أبولون صانع الفكر والفن، ويرى ذلك من خلال حوار بين نرسيس وإيسمين:

إيسمين : لقد أبصرته عند معبد فينوس أمام المذبح يعدلها القرابين... هذا الذى لم يحفل قط يوما بفينوس وعيدها لأمر ما يتقرب اليوم إليها.

نرسيس : لأمر ما؟

إيسمين : لعله ينوى أن يسألها شيئاً؟!

نرسيس : إنه لم يسأل قط إلها غير أبولون.

إيسمين : وهل يغنى أبولون عن فينوس مانحة الحب والحياة.

نرسيس : وهل تغنى فينوس عن أبولون مانح الفن والفكر؟!

إيسمين : لاتكفر بفينوس يا نرسيس، وهى التى منحتك الجمال وجعلتك معشوق النساء.

نرسيس : ولكن أبولون لا يريد أن يمنحنى شيئاً...[١٤]

لم تكن رؤية نرسيس وإيسمين لأبولون وفينوس رؤية مجردة تعبر عن رأيهما فقط وإنما جعل الكاتب هذا الصراع بين الإلهين حقيقة. فقد أظهر الكاتب أبولون معجبا

(١٣) Ibid

(١٤) المسرحية، ص ٢٨-٢٩

بعابده بينما فينوس لا تحفل به، ولكنه حين يتوجه إليها بالصلاة تسر لذلك وتسجيب له.

وقد كانت حركة الإلهين فى المسرحية تملأ خلفية الأحداث، وتجعل الجو الأسطورى حيا.

يذهب بجماليون إلى مذبح الإلهة، ويطلق البخور بعد أن ذبح الذبائح لها فى الوقت الذى كانت فيه فينوس تحاول أن تستصغر عمله فى وجود أبولون، فلما لم تفلح فى ذلك حاولت أن تحقر من شأنه على أنه بشر هالك وما لبثت أن حقدت عليه متصورة أنه بعمله هذا يتحداها، حتى يقدم صوته من بعيد حاملا صلاته وتوسلاته إليها!

«فينوس!... فينوس... أيتها الإلهة ذات العرش المصنوع من الذهب، المطعم بالياقوت والفيروز.. يا ابنة جوبيتر العظيمة!.. يا من تلبين نداء عبادك وأنت تشقين بمركبتك الذهبية سحب السماء، مركبتك التى تجرها بجعتان رشيقتان خفيفتان، تضربان بأجنحتها اللطيفة أمواج الفضاء.. فينوس اسمعى ندائى وأجيبى دعائى!...»

فتتعجب الإلهة من هذا النداء الذى لم تسمعه من قبل إنه لبجماليون بينما يستمر بعد ذلك فى الهتاف:

«أيتها الجميلة الآمرة على عرش الجمال!.. يا من ولدت على زبد موجة من أمواج البحر وبين كنوزه الرائعة.. أنت أبهى لؤلؤة!.. إبسمى لى من شفتيك الإلهيتين!..» وتلين الإلهة بعد ذلك بينما هتافه لا ينقطع.

«فينوس.. فينوس.. أيتها المشرقة بين الإلهات... يا من توقدين بأناملك النورانية فى قلوب الناس مصابيح.. أصغى إلى رجائى». وهنا تتبدى الإلهة وهى مستعدة لأن تلبى دعواته بينما الصوت لا ينقطع يحمل توسلاته إليها.

«فينوس!.. فينوس.. أيتها السخية بالهبات امنحينى هبة واحدة... انفخى حرارة الحياة فى تمثال جالاتيا!...» زوجتى جالاتيا العاجية!.. اعطها حياة يا آلهة الحب والحياة[١٥].

(١٥) المسرحية، ٢٨-٤٠.

ارتفع المؤلف بهذه الصلوات إلى أن تكون شعراً منثوراً لم ترتق إليه ترجمة أوفيد الإنجليزية التى بين يدى الباحث، ولا الترجمة العربية ويذكر فى الترجمة الإنجليزية «أن بجماليون عندما قدم أضحياته وقف أمام المذبح فى صلاة خاشعة ودخان البخور يتصاعد وهو يهتف إنى أصلى لكم أيتها الآلهة إذا كنتم قادرين على منح كل شيء أفلا يمكنكم أن تمنحونى زوجة.. ثم أكمل حديثه زوجة تشبه عذرائى العاجية دون أن يجرؤ على القول بأن تمنحه العذراء العاجية زوجة له»[(١٦)] ولقد فكك الحكيم هذا الجزء فجعله صلوات تؤدى لإلهة غاضبة فتتغير الإلهة شيئا فشيئا وما أن تنهى الصلاة حتى تستجيب الإلهة له فتمنح الحياة للتمثال. وهو بذلك يرتفع فوق أوفيد نفسه، وإن لم يكن هناك مجال للمقارنة فأوفيد صنع الأسطورة ومنحها القدرة على البقاء وكانت واحدة من بين الحكايات الأسطورية الكثيرة التى رواها فى كتابه. ومن هنا كان جهده موزعا بين العديد من الأساطير التى قصها. وكانت هذه الأسطورة قادرة على أن تعيش بما تحمله من إمكانات قابلة للتفسير، ومن هنا ألهمت جان رواكس لوحته المعروضة بمتحف اللوفر بباريس، كما ألهمت برناردشو مسرحية له بهذا الاسم، لا تظهر فيها الأسطورة بشكلها لدى أوفيد ولكن تظهر فيها قوة إيحائها، فالمؤلف حول الصورة إلى واقعه المعاصر وحملها أفكاره[(١٧)].

ومع أن هذه الأسطورة كان أول مصدر لها تستقى منه هو أوفيد - فقد قيل إنه اخترعها[(١٨)]، فإن جماع الأساطير اليونانية اهتموا بها ووضعوها جنبا إلى جنب فى مرتبة لا تقل عن الأساطير المتولدة فى الفجر اليونانى وأضافوا إليها الكثير. وفى بعض المصادر أن التمثال كان تمثال أفروديت ولم يذكر صانعه[(١٩)] ويذكر مصدر آخر بأن بجمالون وقع فى حب أفروديت ولأنها لا يمكن أن تنام معه على فراش واحد صنع لها صورة من العاج ووضعها على فراشه، وتوسل لها راجيا الرحمة»[(٢٠)]. وبينما لم يذكر

(١٦) Ibid.

(١٧) انظر، جورج برناردشو، بجماليون، ترجمة جرجس الرشيدى، سنة ١٩٦٧، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة.

(١٨) Rose, H. J. A handbook of Mythology,1970, London: Methuen «P. 340 A».

(١٩) Ibid.

(٢٠) Graves, R., **The Greek Myth**, 1969, London: Penguin «P. 211».

أوفيد، أو أى مصدر قديم اسما للتمثال[٢١]، يسميه المحدثون جالاتيا Galatia وهو نفس الاسم الذى استخدمه الحكيم.

وكل ما ذكره أوفيد هو أن بجماليون «بقدرته الرائعة نحت تمثالا من العاج الأبيض الناصع»[٢٢]. وأن صنيعه ذلك تم بعد أن كره الرزائل التى تجلت له من بعض النساء، فكانت صنعته للتمثال تعويضا له عن المرأة المثالية، كما أن أوفيد بعبارته هذه لم يذكر إن كان نحاتا محترفا أم أن ذلك كان هوايته وتابعه فى ذلك «بول فينش»[٢٣] بينما يذكر «روز» أنه كان ملك قبرص،[٢٤] وتجعله إديث هاميلتون فنانا محترفا وهذا ما يفهم من عبارتها:

«كان فنان قبرص الشاب الموهوب المسمى بجماليون كارها للنساء»[٢٥].

والحكيم اختار أن يجعله فنانا محترفا. وكانت الأسطورة قد أثرت فى نفسه وعاشت سبعة عشر عاما قبل أن تختمر فى ذهنه عملا مسرحيا، وكان أول من كشفت له عن جمالها هى لوحة بجماليون لجان راوكس فحركت نفسه فكتب ساعتها قطعة الحلم والحقيقة ثم عاد إليها مرة أخرى بعد أن عرضت مسرحية بجماليون فى شريط من أشرطة السينما قبل كتابته المسرحية بعامين»،[٢٦].

٢

أما اسطورة نرسيس وإيكو فإن المؤلف غير كثيرا فيها، وبالذات فى شخصية إيكو وهى الفتاة التى استخدمها جوبيتر Jupiter فى الأسطورة ليلهى زوجته يونو Iuno، حتى يستمتع مع الحوريات آمنا من تدخل زوجته، ولكن يونو اكتشفت حيلته وصبت

(٢١) Rose, OP. Cit 1970.

(٢٢) Ovid, Op, Cit, 1966, «P. 31».

(٢٣) Bulfinoch, T., **Mythology**, 1966, New York: Dell, «P. 59».

(٢٤) Rose, OP. Cit, «P. 340 a».

(٢٥) Hamilton, E., Mythology, 1943, New York: New American Library, «P. 108».

(٢٦) انظر، مقدمة المسرحية، ص ١٥.

نقمتها على إيكو فسلبتها قوة اللسان الذى خدعها، وهددت بأن يكون له أقل قدرة يستعمل فيها وهى تكرار المقطع الأخير من اللفظ الذى تسمعه»[٢٧]. وفى الحقيقة فإنها نفذت تهديدها فلا زالت إيكو Echo تكرر المقطع الأخير للكلام وتعيد ثانية الصوت الذى تسمعه فهامت على وجهها فى الحقول والغابات وعندما رأت الفتى نرسيس أحبته. ونرسيس هذا أنجبته لريوبى حورية النهر المظلم عندما ضمها إليه كسيفيسوس Cesiphisus. وكان نرسيس جميلا جمالا يجعل كل من كان ينظر إليه يقع فى حبه حتى وهو فى المهد صبيا. ولكن العراف ترسياس عندما سأل عما إذا كان الغلام سيعمر طويلا أجاب: بأنه سيعيش طويلا أذا لم يحدث ويعرف نفسه. وبدت هذه العبارة وكأنها كلمات جوفاء لا تعنى شيئا حتى أثبتت الأحداث بعد ذلك صدق النبوءة»[٢٨].

ولما كبر نرسيس رفض كل حب عرض عليه، رفض حتى حب إيكو التى كانت أكثرهن تعلقا به، فتلاشت من شدة الحزن ولم يبق شىء حى منها غير صوتها.

استمر ترسيس يستخدم طريقته القاسية فى معاملة حوريات الماء والأشجار والمعجبين به من الفتيان غير أن واحدا منهم رفع يديه إلى السماء متوسلا: اجعليه يقع فى حب شخص آخر كما فعلنا، واجعليه يعجز عن الحصول على محبوبه وسمع نميسيس Nemesis وأجاب توسلاته الصالحة»[٢٩].

مزج الحكيم هذه القصة بقصة بجماليون ووضعهما فى إطار واحد وإن كان يذكر أن نرسيس هذا ليس الأسطورة، إنما هو اسم أطلقه بجماليون عليه منذ التقطه وليدا فى الغابة، وذلك لأنه وجد فيه شبها من نرسيس الأسطورة. وقد كانت الفتيات يغازلنه محاولات أن يخرجنه من عزلته ولكنه لم يكن يأبه لهن.

وقد جعل له المؤلف صورة نرسيس فى حمقه وخيلائه:

الجوقة : (فى ضحك) إنك أحمق.

---

(٢٧) Ovid, OP, Cit, «P. 83».

(٢٨) Ibid.

(٢٩) Ibid, «P. 85».

ايسمين : أنسيتن أنه يشبه نرسيس الأساطير إن له جماله وحمقه.. إنه ليس لكن ولستن له. (لنرسيس) أهو الذى أطلق عليك هذا الاسم؟

الجوقة : منذ الصغر... منذ التقطه وليدا بين مروج هذه الغابة، ومع ذلك لم يفلح فى أن يجعل منه أكثر مما نرى وترين!!..»(٣٠)

أراد الحكيم. بشخصية نرسيس هذه أن يقيم تعادلا بين الفن والجمال، فبجماليون يمثل الفن بقدرته وإبداعه ونرسيس يمثل الجمال كما يراه المؤلف بحمقه وزهوه.

ففى المنظر الأول بينما كان بجماليون يحاول أن يستعطف فينوس يقدم لها الصلوات، كان نرسيس يجلس فى قاعة البهو حارسا للتمثال، والجوقة تحاول أن تقتحم عليه حياته، بينما هو يرفضهن ويرفض حبهن فتقتحم أيسمين عليه البهو.

وإيسمين فتاة من المدينة قدمت لنرسيس تحمل له الحب، وقد أقسمت أن يكون لها وتكون له.

حاول المؤلف أن يبرز نرسيس بالصورة التى أبرزه بها أوفيد. وقد رسم بصورة العاشق لنفسه الذى عجز نتيجة هذا العشق عن رؤية شىء حوله فهو اعتاد أن يرى الجميلات يحملن حبه، كما تحمل شجيرات الكرم العناقيد فهو لا يستطيع الحركة، أو الرغبة. والحكيم كعادته بعد أن أخذ الصورة العامة للأسطورة أضاف إليها شيئا جديدا يختلف عن الأسطورة. فنرسيس لديه يريد أن يتعلم، وحين أرادته إيسمين لنفسها حاولت أن ترغبه فيها أيضا بأن أقنعته أن فى يدها أن تمنحه ما ينقصه وهو الفكر، استجاب لها ومضى معها. وحاولت أن تجعل منه ذا فهم وإدراك فلم يعد فى النهاية زهرة برية رقيقة، بل أصبح كما تصفه الجوقة رجلا وحشى الطباع يزجر النساء ويترك إيسمين لأنه رأى منها أكثر مما ينبغى.

وظهر بعد ذلك قادرا على أن يقيم حوارا مع بجماليون يرتفع فيه إلى مستوى بجماليون فى التفكير.

---

(٣٠) المسرحية، ص ٢٣.

أما إيسمين رفيقته فهى البديل الذى وضعه المؤلف لشخصية الأسطورة إيكو. ونزعة الابداع لدى المؤلف هى التى وجهته إلى هذا التغيير، فهو أراد أن يربط بين نرسيس وما يوحيه دلالة اسمه على زهرة النرجس وإيسمين وما يوحيه دلالة اسمها على زهرة الياسمين. وهو ارتباط فيه شيء من الطرافة والجدة يحسب له.

وقد أرادها أن تكون فتاة قوية قادرة تستطيع أن تشد إليها نرسيس، وأن تكتسب إعجاب بجماليون ثم تعاطفه معها كما أن الآلهة أيضا تعجب بها فهى استطاعت بالحب أن تخلق كما استطاع بجماليون بالفن أن يخلق؛

أبولون : (همسا لفينوس مشيرا إلى اليمين الخارجى) أنظرى من هذه المرأة؟

فينوس : امرأة قد استطاعت أن تخلق بالحب.

أبولون : عجبا.. كما استطاع بجماليون أن يخلق بالفن.

فينوس : كما ترى...»[٣١]

وإذا كانت إيكو قد استطاعت بعذب حديثها أن يستخدمها إله ليلهى زوجته عن متابعته فإن «إيسمين» بعذب حديثها جعلت نرسيس يتقبلها ثم يلجأ إليها، حين تتعقد أموره.

وكما اختفت «إيكو» وتلاشت فإن «إيسمين» تختفى وتفشل فى أن تقيم علاقة متواصلة مع نرسيس. وإذا كانت لم تتلاش كما حدث فى الأسطورة فذلك لأن المؤلف لم يلتزم بقصة «إيكو» ومن هنا خدمه هذا التغيير فى اسم الشخصية من «إيكو» إلى «إيسمين» وقد جعله تغييرا جوهريا ولم يتوقف به عند حد تغيير الاسم.

أراد الحكيم من خلال إيسمين أن يبين عجز الخالق عن امتلاك مخلوقه، وكيف أن طاقة حب أصحاب المواهب توجه إلى ثمار أعمالهم، كما أنهم فى عشقهم لمخلوقاتهم لم يفكر أحد منهم فى حب بعضهم البعض. فقد كان أجدر «بإيسمين» أن تحب بجماليون، وأجدر بجالاتيا أن تحب «نرسيس». وقد فسر الحكيم هذا بما يقدمه إليه الأدب

(٣١) المسرحية، ص ١٠٨.

اليونانى من تفكير أسطورى. من أن الخالقين يهيمون حبا بمخلوقاتهم تماما كما هـام «أبولون» بكليمين وهى من فصيلة المخلوقات، وكما هامت «فينوس» بأدونيس وهو بشر ولو أن الأمور كانت تسير سيرها الطبيعى لأحب أبولون فينوس.

وقد استخدم المؤلف هذا ليكون مجالا لإجراء حوار بين فينوس «وأبولون»:

أبولون : أتساءل لماذا لم يحب أحدهما الآخر؟

فينوس : ولـماذا نحن لم يحب أحدنـا الآخر؟ يـا أبولـون... لقد شغفت أنت بكليمين وهى من فصيلة المخلوقين..

أبولون : وشغفت أنت بأدونيس وهو بشرفان..

فينوس : لا تعجب إذن أن يحب إله مخلوقة»[٣٢].

أراد المؤلف بهذا الموقف أن يولد حركة فى متابعة علاقة بجماليون بجالاتيا فوضع هذه الألوان متمثلة فى العلاقة بين نرسيس وإيسمين والعلاقة بين أبولون وفينوس، وأحدث التغييرات الملائمة لأصـول هذه الأسـاطير فـإيسمين تختفى لأن نـرسيس لا يريدها، بينما نرسيس يظهر قادرا على أن يأخذ بيد بجماليون، وذلك أنه لم يكن الشخصية الأساسية فى المسرحية، وإنما كان دوره معينا ليستكشف من خلال علاقته ببجماليون بعض جوانب شخصية الخالق الذى يحركه مركب النقص ويرتفع به إلى قامة الآلهة الخالقين وتكون علاقته بنرسيس مبنية على أساس الشعور بالنقص، فهى علاقة مبنية أساساً على التناقض بين كليهما. فلدى كل منهما ما ليس لدى الآخر. فنرسيس بجماله وحمقه يكمل جوانب النقص فى بجماليون فهو الصدفة التى لا تحوى لؤلؤة:

وقد كشف الحوار بين إيسمين ونرسيس عن طبيعة هذه العلاقة.

إيسمين : يا للعجب! أنت وبجماليون طرفا نقيض عند أحدكما مـا ليس عند الآخر. ولعل هذا ما يربط أحدكما بالآخر.

---

(٣٢) المسرحية، ص ١٠٩.

نرسيس : إنه يقول أحيانا، لا تتركنى يا نرسيس فأنت تكمل ما بى من نقص.. لكنه يقول لى أحيانا!! لا تتركنى. إنك الشطر العقيم للأشياء.. أنت الصدفة البراقة التى لا تحوى اللؤلؤة(٣٣)

والمؤلف هنا متأثر بمدرسة «ألفرد أدلر» التى تسمى «علم النفس الفردى» وهو يعد دافع القوة وإقرار الذات هو القوة الإيجابية المسيطرة على الحياة، وأن الفرد حين يشعر بالنقص فإنه يحاول أن يستكمله ببعض الحيل الدفاعية.(٣٤)

وكان بجماليون يسعى لإكمال النقص، فيصنع من العاج امرأة يحبها كبديل للمرأة التى عجز عن الحصول على حبها، فيرتبط بعلاقة قوية مع «نرسيس» تعويضا له عن الجمال الذى حرم منه.

وإذا كانت شخصية «نرسيس» قد ساهمت فى كشف شخصية «بجماليون» فإن المؤلف أيضا أضاف إلى المسرحية شخصيتى أبولون وفينوس ليولد صراعا كونيا بين الآلهة بعضهم البعض ورؤيتهم للإنسان، هذا الصراع وهذه الرؤية يمكنان من كشف بقية الجوانب فى شخصية بجماليون، فهو شخصية متحدية تشعر بأنها مساوية للآلهة.

وقد استخدم المؤلف الصورة العامة للآلهة اليونانيين من أن فينوس إلهة الحب وأن أبولون هو إله الفكر والفن، وقد استخدم ذلك ليزيد من حدة الصراع الدائر فى المسرحية بين الحب من جهة والفن من جهة أخرى. وعلى الرغم من أن هذا الاستخدام له مصدره فى الأساطير اليونانية فإنه مغاير لاستخدام أوڤيد فى حكايته عن بجماليون ففيها كان عابدا لفينوس خاضعا لها، ولم يرد فيها ذكر لأبولون.

وهذه الاستخدامات لم تكن الوحيدة التى غير فيها المؤلف ما ذكره «أوڤيد» سواء أكان عن «نرسيس» و«إيكو» أم عن «فينوس» و«أبولون» فهو أيضا غير فى نهاية بجماليون تغييرا يكشف عن جانب الأصالة فيه.

---

(٣٣) المسرحية، ص ٢٩، ٣٠.

(٣٤) باتريك ملاهى، عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس، ترجمة جميل سعيد، سنة ١٩٦٢، بيروت: دار المعارف: ص١٢٢.

فبجماليون كما يذكر أوفيد تزوج تمثاله «وحضرت الإلهة فينوس الزفاف الذى أعدته وعندما بلغ القمر لتسع مرات أنجبت زوجة بجماليون الطفل بافوس الذى استمدت منه الجزيرة اسمها»[٣٥] والجزيرة هنا هى جزيرة أفروديت[٣٦].

ولقد غاير الحكيم كل هذا فى مسرحيته فلم يكن بجماليون بشخصيته المتحدية الساخطة الباحثة عن المثل الأعلى ليعيش الحياة الهادئة الهانئة المستقرة وينجب طفلا.

فإنه منذ أن أصبحت جالاتيا امرأة أى قبل أن ينتهى الفصل الأول، ابتعد بناء مسرحية الحكيم تماما عن الأسطورة، وكل ما قدمه بعد ذلك كان من خلقه وكان بناء قائما على أفكار المؤلف الخاصة ولا دخل للأسطورة القديمة فيه.

***

وقدرة الحكيم على مزج إبداعه بما يأخذه من الأساطير تظهر مطردة فى أعماله الفنية، وتتكشف كذلك فى مسرحيته أوديب.

(ب)

يرد «كيتو» قصة أوديب إلى أنها ذات أصل فارسي، ويستند فى ذلك إلى التشابه بين قصة كورش التاريخية، وبين قصة أوديب الأسطورية[٣٧]، وليس كيتو فى ذلك فريدا فى محاولته البحث عن إيجاد أصل غير يونانى للأسطورة اليونانية، فقد حاول «إيمانويل فليكوفسكى» أن يثبت أصلا مصريا لها. هذا الأصل هو قصة الملك «إخناتون»، وكانت مهمته مهمة شاقة، إذ أنه تكلف الوصول إلى أدلة تثبت زعمه، وسار شوطا كبيرا فى ذلك، ولم يستطع أن يقنع بحقيقة هذه العلاقة بين البطل التاريخى «إخناتون» وبين البطل الأسطورى «أوديب» واتضح من بعض عباراته أنه هو نفسه لم يكن مؤمنا بالمحاولة وهو يذكر أن «علينا أن نعترف بأن الشواهد حتى الآن لا تبدو مقنعة، وأن

(٣٥) Ibid, «P. 232»

(٣٦) Rose, H. J. OP; Cit «P. 340 a»

(٣٧) Kitto, H. D., **The Greeks,** 1964, London: Penguin «P. 110».

حجتنا ليست قوية، بل هى مع الأسف غير كافية أو كاملة، فالبطل الذى يترك فى أرض محتلة، وقدماه مثقوبتان، وهو طفل حديث المولد، وعندما يشب عوده يقتل أباه فى نزال بينهما فى الطريق ثم يتزوج أمه وينجب أطفالا، هذا البطل يختلف تمام الاختلاف عن صورة إخناتون التقليدية كزوج وابن مثالى ومصلح دينى، وإن كان كل ما نستطيع إثباته هو أن إخناتون قد قضى شبابه بعيدا عن طيبة ثم آلت إليه المملكة بعد أن حكمت أمه بمفردها لمدة قصيرة، فإننا بذلك نحاول إقامة بناء راسخ هائل فوق أساس هش ضعيف، أو نحاول شراء مملكة بقطعة نقود»[٣٨].

ولقد غفل كل من «كيتو» و«فليكوفسكى» عن أن التشابه بين قصة وأخرى لا يعنى أن إحداها كانت مصدرا للأخرى، وإنما معناه أن الظروف المولدة لقصة قد تتشابه مع الظروف التى تولد قصة أخرى إذ أن هناك إطارا عاما تلتقى فيه أحيانا الكثير من القصص التاريخية بعضها مع بعض، والقصص الأسطورية كذلك، ولا يعنى ذلك أن إحداها تأثرت بالأخرى، أو نقلت عنها.

ولا ينكر التأثير المتبادل بين الحضارات المختلفة، وانتقال بعض الأساطير من مكان إلى مكان. ولكن هذا لا يعنى أن كل أسطورة ترجع إلى مصدر بيئى آخر انتقلت منه، ولقد تابع «راجلان» أمثال هذه القصص المتشابهة بين قصص الأبطال التاريخيين أو الأسطوريين، ووجد أن هناك أنماطا معينة من الأحداث كانت تشيع بين هذه القصص[٣٩]. وحدد اثنتين وعشرين حدثا يتشابه حدوثها لهؤلاء الأبطال[٤٠]. وقدم مثالا لذلك واحدا وعشرين بطلا حدثت لهم هذه الأحداث أو معظمها[٤١]، ولم تتطابق هذه الأحداث كاملة إلا فى بطل واحد وهو «أوديب»[٤٢].

---

(٣٨) إيمانويل فليكوفسكى، أوديب وإخناتون، ترجمة فاروق فريد، (بدون تاريخ)، القاهرة: دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ص ٤٩.

(٣٩) Raglan, Lord, OP. Cit, 1936, «P. P. 178–179».

(٤٠) Ibid, «P. P. 178–180».

(٤١) Ibid, «P. P. 180–189».

(٤٢) شكرى محمد عياد، البطل فى الأدب والأساطير، ١٩٧١، القاهرة: دار المعرفة، ص ١٢١.

وإذا اتخذت هذه الأحداث وسيرها على أنها تمثل نموذجا للأحـداث التى يعيشها البطل فإن معظم هذه الأحداث يمكن تطبيقها على أبطال السيرة العربية، إذ أن كثيرا منهم عاشوا ظروفا ملائمة للأبطال الذين تحدث عنهم «راجلان».

وإذا سير فى طريق «كيتو» و«إيمانويل فليكوفسكى» فإن معنى ذلك فقد هـذه القصص أصالتها تماما، وإذا كانت هذه القصة تفقد أصالتها، فـإن هذا لا يعنى أى باحث، وإن ما يعنيه هو وجود الدليل على هذا التأثير، وهذا ما لم يستطع كل من الباحثين أن يجده أو يقنع به.

وهذه الرغبة فى البحث عن أصول حقيقية للبطل أدت بعلى سالم إلى السير وراء إيمانويل فليكوفسكى فى اقتناعه بأن أوديب هو «إخناتون» وأنه مصرى صميم، فكتب مسرحية «أنت اللى قتلت الوحش» من خلال اقتناعه هذا، ولا يلام على سالم على ذلك لوم الباحثين السابقين، فهو فنان، ومن حقه أن يقتنع بأية رؤية تساعده على تقديم عمل فنى، وليس المهم هو وجهة نظر الفنان النظرية، وإنما المهم هو وجهة نظره من خلال العمل الفنى، وقدرته على الإقناع به.

ومهما يكن فإن محاولة البحث عن أصل سابق لأسطورة أوديب، لا ينفى أن مؤلفى التراجيديا الإغريق استمدوا عناصر مسرحيتهم الأولى من هوميروس فإنه أول من تحدث عن أوديب فى أودسته.

وإذا كان هوميروس هو مصدر مؤلفى التراجيديا الإغريق، فإنـه لم يكن مصدر مؤلفى التراجيديا فى العصر الوسيط والعصر الحديث، وإنما كان سوفوكل وحده هى المصدر الذى استمدوا منه العناصر الأولى لمسرحياتهم عن «أوديب».

لم تكن مسرحية «أوديب» لسوفوكل غريبة عن المسرح المصرى الحديث فقـد قدمت على المسرح سنة ١٩١٢، وقد قام بترجمتها فرح أنطون، ولقيت هذه المسرحية رواجا كبيرا، وعدت قمة ممثلها الأول جورج أبيض، وكانت أحد أسبـاب شهرتـه الكبيرة. حركت هذه المسرحية النقاد، فكتبوا عنها الكثير، وعن ممثلها جورج أبيض، وإن كان الجمهور غير المثقف قد رفض المسرحية رفضا باتا، لأنهم لم يفهموا حقيقة

النص، ولأن طبيعة المسرح اليونانى، وظروف نشأته وتكوينه[٤٣] إذ أنهم طبقوا عليها مفهومهم الاجتماعى عن المسرح، وعدوا علاقة أوديب بأمه علاقة غير أخلاقية، ووصفت أم أوديب بأنها شريرة، لأنها جلبت على ولدها الشقاء من أجل شهواتها الفاسدة[٤٤].

ومع تطور الحياة الثقافية فى مصر لم يعد أوديب غريبا عن الثقافة المصرية إذ أنه دخل من أوسع الأبواب الثقافية بترجمة طه حسين لست مسرحيات لسوفوكل من بينها أوديب، وكانت المسرحية الوحيدة التى لم يقم بترجمتها من بين مجموعة المسرحيات المتبقية لسوفوكل هى مسرحية نساء تراخيص[٤٥]. هذا فضلا عن ترجمة العميد لمسرحية أندريه جيد أوديب سنة ١٩٤٦. ولقد كون ذلك ألفة كبيرة بين الجمهور وبين قصة أوديب، مهد لظهور مسرحية الحكيم أوديب، الملك عام ١٩٤٩، وظهور مسرحية على باكثير مأساة أوديب فى نفس العام، ثم ظهرت بعد حوالى واحد وعشرين عاما مسرحية «على سالم» «أنت اللى قتلت الوحش» سنة ١٩٧٠.

وكان من الواضح تأثر الحكيم بمسرحيتى سوفوكليس وأندريه جيد، فقد مكث الحكيم بضع سنين يقوم بدراسة أوديب، وما كتب عنه، وما ألف حوله من مسرحيات، قبل أن يقوم بتأليف مسرحيته هذه[٤٦]، وتأثر باكثير به إلى حد كبير. واقتربت مسرحيته من مسرحية الحكيم، بينما ابتعد على سالم بمسرحيته عن الحكيم وباكثير بل عن سوفوكل نفسه. وليس معنى ذلك أنه لم يتأثر بهم جميعا، إنما معناه أن القدرة الخالقة فى المسرح الحديث أخذت طريقا جديدا بالاستفادة من تجربة الخلق المسرحية فى تطور المسرح خلال هذه الفترة، وأن هذه التجربة هضمت هضما يمكن من ظهور أوديب مصرى صميم.

---

(٤٣) انظر، أحمد شمس الدين الحجاجى، المرجع السابق، ص ١١٣.

(٤٤) انظر، أوديب الملك، صحيفة الرقيب، العدد ٥٧، فى ١٩١٢/٩/٢٠.

(٤٥) انظر، س. م. باورا، الأدب اليونانى القديم، ترجمة محمد على زيد وأحمد سلامة محمد (بدون تاريخ) القاهرة: الدار القومية للطباعة، ص ٦٣.

(٤٦) توفيق الحكيم، تعقيب على المقدمة الفرنسية، لمسرحية الملك أوديب، فى مسرحية الملك أوديب، ص ٢٢٢.

ويمكن تحديد تأثر هؤلاء المؤلفين بالمصادر التى استقى منها كل منهم مسرحيته فى جانبين، الجانب الأول: الحدث، والجانب الثانى: الشخصية.

١

تأثر الحكيم وباكثير بالمدرسة الفرويدية التى ترى أن تطور الأساطير يصور علاقة الفرد الاجتماعية داخل العائلة، وعلاقة العائلة داخل القبيلة، وأن عقدة أوديب لا تظهر إلا من خلال الجو الأسرى[٤٧].

ويرى الحكيم أن جو الأسرة – فى حياة أوديب – أمر لا يمكن إغفاله، لأن على محوره تدور الفكرة، التى من أجلها تحدث هذه المأساة بالذات[٤٨] وهذا ما يظهر واضحا فى المسرحية، إذ أن علاقة أوديب بأسرته تحتل المكان الأول فيها.

كان يبدو منذ اللحظة الأولى فى المسرحية أن الحب الأسرى يظلل حياة أوديب حتى أنه ليعيش أكذوبة كبيرة يحرص على ألا تكشف من أجلهم فإن زوجه وأولاده يعتقدون أنه بطل بقتله لأبى الهول حين حل لغزه. ولم يكن هناك أبو الهول، وإنما كان أسدا يفترس المتخلفين خلف أسوار طيبة، غير أن ترسياس أوحى إلى أهل المدينة أن هناك وحشا يلقى ألغازا ويفتك بكل من يعجز عن حلها. وبعد أن يلتقى أوديب بالأسد ويقتله بهراوته، ويلقى بجثته فى البحر، يوحى ترسياس إلى أهل طيبة أن ينصبوه ملكا، لأنه لم يكن يريد يومئذ كريون شقيق جوكاستا الملكة عليهم، ويخشى أوديب أن يعلن ذلك للمدينة خوفا من أن يفجع زوجه وأولاده فى إيمانهم ببطولته.

مزج جيد جزءا من مسرحية أوديب فى كولونا بمسرحية أوديب الملك، مبرزا العلاقة بين أوديب وأولاده من خلال المسرحية، وفى نهايتها يخرج بجماليون من المدينة مع ابنته أنتيجون، وكان يبدو واضحا أن إيسمين فى طريقها للحاق بها. أما ابنا أوديب إثيوكل وبولينيس فتظهر أطماعهما فى الحصول على العرش قبل رحيل والدهما.

---

(٤٧) انظر، باتريك ملاهى، المرجع السابق، ص ١٢٢.

(٤٨) مقدمة المسرحية، ص ٥٣.

ويتضح من ذلك أن الخلاف فيما قدمه الحكيم عن جيد يرجع إلى أن الحكيم يقدم صورة مصرية للتماسك الأسرى، ولم يكن يهمّ بتقديم الصورة المتحررة فى العلاقة التى أبرزها جيد بين أوديب وابنيه، وهى علاقة كان هدف جيد من إبرازها إيمانه بـأثر الوراثة.

ولم يهتم باكثير بتعميق هذه العلاقة الأسرية معتمدا على أنها شىء ثابت فى الحياة الزوجية، وهو أظهر أبناء أوديب الأربعة، ولم يكن لظهورهم من مبرر سوى أن يبين مدى كراهية الناس لترسياس، وتعد كذلك كراهية جوكاستا له. فإنهم ذهبوا إليه جميعا يطلبون منه ترحيل ترسياس بعيدا عن القصر لأن أمهم لاتحبه:

أنتيجون : أنا يا أبت لا أحبه.. ولكن مادمت أنت تريده فنحن جميعا نريده؟

إيسمين : كلا لانحبه ولانريده!

إثيوكل : أجل، لانحبه ولا نريده.

بولينيس : وأمى أيضا لاتحبه... ولاتريده[٤٩]

لم يكن فى هذا الحوار ما يدعم حركة المسرحية، كما أنه لم يخدم الأحداث فيها، وربما كان المؤلف يبرز ذلك الموقف ليبين الخلاف بين أنتيجون وإخوتها، ومدى حب هذه الفتاة لأبيها. وظهر الفتية الأربعة كذلك بعد أن عرفت طبيعة العلاقة بين أوديب وأمه، وكانوا باستثناء أنتيجون يطلبون من والدهم أن يأمر بـطرد ترسياس من القصر، ولا يفيد ظهورهم المسرحية فى هذا الوقت بشىء ويذهبون وتبقى أنتيجون مع والدها لتسأله عن صحة ما يقال، من أنه أبوها وأخوها، وبعد أن يخبرها بالحقيقة، يسألها إن كان حبها لن يتغير، فتجيبه بأنها ستظل تحبه إلى الأبد:

أوديب : ولن يتغير حبك لى يا أنتيجون؟

أنتجيون : لا يا أبت لن يتغير حبى لك.. سأظل أحبك إلى الأبد![٥٠]

---

(٤٩) على أحمد باكثير، مأساة أوديب ١٩٤٩، القاهرة: دار الكتاب العربى، ص ٥٦

(٥٠) المسرحية، ص ٨٦

كان هذا الموقف مستمدا من مسرحية الحكيم، الا أن الحكيم يضعه فى النهاية ليختم به الصورة التى رسمها أوديب، ويجعل من موقف أنتيجون تعبيرا عن رأيه فى أوديب.

كما أن سؤال أوديب لابنته بعد تراكم الأحداث عليه عما إذا كانت لا زالت تؤمن به بطلا فأجابته أنتيجون وهى تمسح دموعا تتساقط من عينيه بكفيها: أنه لم يكن قط بطلا فى نظرها مثلما هو اليوم يوضح رأى الحكيم فيه.

أوديب : هذه أنت يا «أنتيجون» العزيزة!.. مازالت تؤمنين بأنى بطل؟ ! (يبكى)
لا... لم أعد كذلك اليوم يابنيتى!... بل أنى ماكنت يوما بطلا قط!...
«أنتيجون» (تمسح دموع أوديب بكفيها...)

أنتجونة : أبتاه!... إنك لم تكن قط بطلا، مثلما أنت اليوم!...[٥١]

يظهر ذكاء الحكيم فى هذا الموقف وحساسية المسرحى فيه، فإنه أراد به أن يخفف من حدة وقع السقطة التى سقطها أوديب. هذه الحساسية المسرحية لم تظهر لدى باكثير فى نهاية المسرحية حين ظهرت أنتيجون معدة نفسها للرحيل مع والدها دون علمه. ومن خلال حديثها يفهم أنه قرر أن يصحبها معه فى رحلته. ولم يكن هذا الموقف من المؤلف سوى التزام بما صنعه جيد والحكيم من إبراز جزء مما لم تقله مسرحية أوديب لسوفوكليس، وظهر فى مسرحيته «أوديب فى كولونا».

وكان استخدامه لهذا الموقف يعد سقطة فى عمله المسرحى، إذ أنه لم تظهـر أية ضرورة فنية للموقف كله، وكان دخيلا ومفتعلا فإن ارتباط انتيجون بأوديب فى «أوديب فى كولونا» وفى مسرحيتى «أندريه جيد» و«الحكيم» كان متعلقـا بعجز أوديب عن المسير بمفرده، أما فى مسرحية باكثير فلم يكن أوديب فى حاجة إلى أحد .وكانت عبارة أوديب الأخيرة لترسياس: «أنا الماضى يا ترسياس فلأخل الطريق للمستقبل! وأنا اليأس يا ترزياس فلأمض ليجىء الأمل![٥٢]» تبدو لاصلة لها بالأحداث ومتناقضة مع

(٥١) مسرحية، الملك أوديب، ص ٢٠٠، ٢٠١
(٥٢) مسرحية مأساة أوديب، ص ١٨٥

قول أوديب أن يأخذ ابنته معه. فإنـه إذا كان المـاضى، فإنها المستقبـل وفى أخذه لأنتيجون فإنه أخذ المستقبل معه.

وإذا كان الموقف الأسرى عنى كلا من الحكيم وباكثير، فانه لم يعن «على سالم» فى مسرحيته «أنت اللى قتلت الوحش» فإن أوديت فى مسرحيته، وإن تزوج جوكاستا، إلا أنه لم ينجب منها أطفالا، كما أن علاقته الزوجية بها لم تكن عميقة حتى إنها لم تره طيلة مدة حكمه أكثر من أربع مرات. وهى تلوم أوالح رئيس الشرطة، لأنه مدح لها رجولته قبل زواجها منه، استخدم المؤلف هذا البعد بين أوديب وزوجته، كدليل على أن أوديب لم يكن يهتم بغير تطوير الحياة، والمساهمة فى بنائها، حتى أنـه أهمل الحيـاة الزوجية، ولم يكن يوليها أية عناية:

جوكاستا : طول النهار وطول الليل فى المعمل بتاعـه، مشغول فى الاختـراعات حضرتو... من يوم ما تجوزته ماشفتوش أكثر من أربع مرات... صحيح أنا ملكة... ومن صلب الآلهة كمان... لكن أنا بشر برضه...

أوالح : وأنا مسئوليتى إيه فى ده كلة يا مولاتى...؟

جوكاستا : مسئوليتك خليتنى أوافق أتجوزه... أنت اللى قلت لى وافقى.

أوالح : ما هو ما كنتش عارف يا مولاتى أنه حايعمل كده[٥٣]

أدى ذلك إلى أن يكون شعور أوديب بالكارثة التى حلت بطيبة ليس من خلال مشاعره حول أسرته، وإنما من خلال مشاعره حول أهل مدينته.

وكانت الكارثة التى تعيشها المدينة فى مسرحية الحكيم هى نفس الكارثة التى تحدث عنها سوفوكليس وجيد من بعده هى كارثة طاعون يفتك بالمدينة وبأهلها.

* * *

نقل الحكيم صورة مختصرة لما يحدثه الطاعون فى المدينة، من مسرحية سوفوكل،

---

(٥٣) على سالم، أنت اللى قتلت الوحش، سنة ١٩٧٠، القاهرة: دار الهلال، ص ٧٨.

واستخدم فى هذا التصوير المختصر نفس المعانى التى يصور بها سوفوكل الطاعون[٥٤]، وكما أن الحديث عن الطاعون يتحدث به الكاهن فى مسرحية سوفوكل فان الكاهن نفسه فى مسرحية الحكيم هو الذى يقوم بهذا التصوير، وهو الذى يطالب أوديب بأن ينقذ المدينة من الطاعون كما أنقذها من أبى الهول.

خالف باكثير سوفوكل وجيد والحكيم فى حكاية الطاعون هذه فى أنه فسر الطاعون تفسيرا معاصرا. فهو لم يجعل الكارثة التى حلت بالمدينة نتيجة طاعون أرسله الإله إلى المدينة طلبا للقصاص من قاتل ملكهم السابق. ولم يكن محتاجا إلى أن يجعل الكارثة عقابا من الآلهة للمدينة، إذ أنه جعل الكارثة مجاعة تحدث بها. وكان سبب هذه المجاعة استحواذ المعبد على أموال الشعب. ومساعدة جوكاستا للمعبد فى ذلك بما كانت تقدمه من نذور تدفعها من خزينة الدولة، حتى لم يبق للشعب شىء.

وبهذا لم يعد مكان للنبوؤة التى أوحى بها أبولون بضرورة القصاص من قاتل «لايوس».

ويعد هذا تطورا فى تفسير فكرة الكارثة، وصل بها على سالم فى مسرحيته «أنت اللى قتلت الوحش» إلى درجة من التفكير المستنير، فإنه لم يذكر شيئا عن الطاعون، وإنما بدأ مسرحيته بمواجهة المدينة لأبى الهول، وقد استغل «على سالم» مواجهة أوديب لأبى الهول فى مسرحية سوفوكل وبنى عليها مسرحيته.

بدأت الأحداث فى مسرحية على سالم بظهور ترسياس يتحدث عن قصة طيبة، ويشرح كيف عرف الفقر، والبؤس طريقها للمدينة لأول مرة فى عمرها الطويل ففى مكان غير بعيد عن طيبة، وعلى الطريق الوحيد المفتوح إلى بلاد الشمال ظهر وحش غريب. يقولون إن له رأس امرأة جميلة وجسد حيوان هائل الحجم، يسمونه «أبا الهول» يلقى هذا الوحش ألغازا على المسافرين، ويقتل من لا يعرف الحل، وطوال الشهور الثلاثة الماضية، قضى على كل رجال القوافل القادمة إلى طيبة عن طريق البر

---

(٥٤) انظر مسرحية الملك أوديب، ص ٦٧، سوفوكليس، أوديبوس ملكا (من مجموعة من الأدب التمثيلى اليونانى) ترجمة العميد طه حسين، (بدون تاريخ)، القاهرة: دار المعارف: ص ١٩١، ١٩٢.

أو القادمين عن طريق النيل العظيم، وذهب الكثيرون ليحلوا اللغـز، ويحصلوا على الجائزة، ولم يعودوا، وتقدم أوديب فى ذلك الوقت، ليحل اللغز، فعرض عليه أونخ رئيس الغرفة التجارية فى المدينة أن يعطيه إذا نجح فى ذلك خمسين ألف قطعة ذهبية من أموال الدولة، بالإضافة إلى خمسين ألف أخرى يدفعها له من أموال الغرفة التجارية، ويضيف حور محب كبير كهنة آمون إلى ذلك أن يعينه مساعد كاهن، فيحصل على مئة قطعة ذهبية فى الشهر، هذا غير بدل التمثيل وترقيته كاهنا بعد سنتين. ويرفض أوديب ذلك، ويشترط أن ينصب ملكا على طيبة خلفا لملكها الراحل، وأن يتزوج ملكتها، ويقبل أهالى طيبة، ورجالاتها ذلك.

ويذهب ليحل اللغـز، ثم يعود، ويـريد أن يبلغهم حقيقـة ما صنـع، ولكن أحدا لا يعطيه الفرصة لذلك. فقد علت أصوات الفرح من حوله، وأخذ الأهالى يتبادلون القبلات. وحملوا أوديب على الأعناق، وانهالوا عليه بالزهور من كل جانب، بينما يحاول أن يرفع صوته لكى يعلو أصواتهم، هاتفا بهم، ولكن صوته يضيع وسط زحام هتافاتهم المنغمة «أنت اللى قتلت الـوحش» ولا يتوقف نـداءه طالبـا منهم أن يسمعوه دون جدوى، وبدأ فاقدا السيطرة تماما على الأهالى:

أوديب : (يحاول رفع صوته لكى يعلو على صوت الجميع)... يا أبنـاء طيبة... يا أبنائى. (صوته يضيع فى الزحام)

الأهالى : (يهتفون فى كلمات منغمة)... أنت اللى قتلت الوحش.

أوديب : اسمعونى...

الأهالى : انت اللى قتلت الوحش.

أوديب : عاوز أقول حاجة..

الأهالى : أنت اللى قتلت الوحش..[٥٥]

وتمضى الأحداث بعد ذلك إلى أن يعود الوحش وبعودته ينتهى حكم أوديب فعودة

(٥٥) مسرحية «أنت اللى قتلت الوحش»، ص ٥٥، ٥٦

الوحش هنا هى البديل للطاعون. ولم يعد الوحش لأن هناك قصاصا على المدينة أن تقوم به، وإنما عاد لأن المدينة لم تقم بأى دور فى القضاء عليه فى المرة الأولى.

هذا الوحش كان له دور مهم فى تنصيب أوديب ملكا على طيبة فى مسرحية سوفوكليس وقد التزم بهذا الموقف أندريه جيد، ولكن الحكيم غير ذلك تماما.

وبينما كان الحكيم يتحرر من الأسطورة، ويقيم تفسيرا عصريا يبعد الأحداث عن الخرافة عاد ثانية إلى الأسطورة وإلى الحدث الكونى، وذلك من خلال الطاعون الذى سلطه الإله على المدينة عقابا لها حتى يقتص من قاتل لايوس.

استفاد «باكثير» من «الحكيم» فى ذلك، فأقام تفسيرا جديدا لقصة أبى الهول، بنى على أساس خدعة قام بها كبير الكهنة، فلم يكن هذا الوحش سوى دمية من صنع الكهان، فقد استتر أحدهم بداخلها، وكان يحركها، ويلقى الأحاجى والألغاز. وأشاع الكهنة أمره، فألقوا فى قلوب الناس الرعب منه، فكان الذى يقف أمامه ويسمع أحجيته لا يثبت من الخوف، فيغشى عليه، فيقتله الكاهن الذى بداخله وعندما لقيه أوديب، وحل لغزه خر على وجهه متظاهرا بالموت بمقتضى أمر الكاهن الأكبر لينال أوديب عرش طيبة، ويتزوج جوكاستا. وتصدق بذلك نبوءة الكاهن الأعظم الكاذبة.

* * *

هذه النبوءة كانت الأساس الذى اعتمدت عليه مسرحيتا سوفوكل، وجيد، فقد تنبأ الوحى للابوس بأن ابنا له سيولد، ثم يقتله، ويتولى عرش طيبة، ويتزوج أمه، وولد أوديب فخشى أن تصدق النبوءة فدفعته أمه إلى راع يقوم بخدمة لايوس ليقتله، ولكن بدلا من أن يقتله سلمه إلى راع آخر إشفاقا عليه. وحمله الراعى الآخر إلى ملك «كورنث بوليب» الذى اتخذه ابنا له.

وعندما كبر الغلام عايره أحد الأشخاص بأنه لم يولد لرشده، فأثاره ذلك حتى أنفق اليوم كله لايكاد يملك نفسه، فلما كان الغد لقى بوليب وزوجه، وجعل يسألهما فيثور فى نفسيهما سخط على من وجه إليه هذه الإهانة، وسره ذلك منهما، ولكن تلك الكلمة كانت تنغص عليه كل شىء، لأنها قد نفذت إلى أعماق نفسه فذهب إلى معبد

«دلف» على غير علم ممن يظنهما والديه، فلما سأل أبولون رده بغير جواب، ولكنه أعلن اليه كوارث أخرى: أنبأه، بأن القدر كتب عليه أن يتزوج أمه، وأن يترك فى الناس ذرية ممقوتة، وأن يكون قاتل الذى منحه الحياة، فيتحول عن المدينة التى يقيم فيها أبواه مستشيرا نجوم السماء فيما يسلك من طريق. فقرر أن ينفى نفسه إلى مكان لايتاح لهذه النبوءة أن تتحقق، ومازال يمضى أمامه حتى بلغ طريقا ذا شعب ثلاثة فرأى عجلة يقودها منادو عليها رجل ،كان هذا الرجل هو والده، فدفعه قائد العجلة، ودفعه الشيخ أيضا فى عبث لينحياه عن الطريق، فيثور أوديب، ويضرب القائد الذى نحاه، وإذا بالشيخ ينتظر حتى يحاذى العجلة، ثم يرفع سوطه المزدوج، ويهوى بها على رأس أوديب،فيدفع الشيخ ثمنا غاليا لهذه الضربة، فما هو إلا أن صب على رأسه عصاه، فهوى الشيخ صريعا[٥٦]. وتحقق الجزء الأول من النبوءة، ومن بعده تحقق الجزء الثانى حين دخل المدينة ومنح عرشها، وتزوج بالملكة الأرملة، وظل أوديب جاهلا حقيقته حتى أعلن الوحى ضرورة القصاص من قاتل لايوس.

غير الحكيم من أصل النبوءة التى تنبأت بمولد طفل للايوس سيقتله ويتربع على عرشه، ويتزوج أمه. فلم يجعلها نبوءة إله، وإنما جعلها أكذوبة عراف هو ترسياس. فإنه أوحى إلى لايوس بقتل ابنه فى المهد، موهما إياه: بأن السماء هى التى ألهمته أن الولد إذا كبر قتل أباه، ونفذ لايوس قول ترسياس معتقدا أنه ينفذ وحى السماء، أراد ترسياس بذلك أن يقصى عن العرش وريثه الشرعى، وأن يكون العرش لرجل غريب[٥٧].

أعطت الملكة ابنها لراع كان يقوم بخدمة الملك ليهلكه، ولكن الراعى أشفق على الطفل فسلمه لراع آخر من كورنث، وأسلمه هذا بدوره إلى بوليب ملكها الذى تبناه، وذات مساء علم أوديب بعد أن كبر من شيخ بالقصر أنه ليس ابنا للملك والملكة، فهما لم ينجبا قط ولدا، فغادر كورنث وهام على وجهه باحثا عن حقيقته حتى وصل إلى طيبة.

---

(٥٦) انظر، مسرحية أوديبوس ملكا، ص ٢٢٣، ٢٢٤.

(٥٧) انظر، مسرحية الملك أوديب، ص ٧٦

ولما كان الحكيم يستند فى ذلك إلى أندريه جيد جعل من أوديب عالما بحقيقة أنه لقيط منذ بدأت أحداث المسرحية.

أما فيما يختص بالنبوءة فإن الحكيم فسرها تفسيرا جديدا لم يسبق إليه، ومع ذلك فإن سوفوكل كان يشده إليه شدا، فإنه اقتفى طريقه حين بدأت الأمور تتكشف عن حقيقته.

كان الطريق الذى سلكه سوفوكل، والتزم به الحكيم يبدأ بموت بوليب، ووصول الراعى الكورنثى ليخبر أوديب أن أهل المضيق، ويعنى سوفوكل بهم أهل كورنث قد اختاروه ملكا عليهم بعد وفاة ملكهم. وكان التغيير الذى أحدثه الحكيم مطابقا لما سبق أن غير فيه قبل ذلك، إذ أنه لما كان أوديب يعلم أنه ليس ابن بوليب لم يكن الراعى فى حاجة إلى توضيح ذلك بينما كان الراعى فى مسرحية سوفوكل هو الذى يقوم بعملية الكشف وهى أنه ليس ابن بوليب، ومن بعدها الكشف عن شخصيته، وعلاقة الراعى به. وتمت عملية الكشف فى مسرحية الحكيم من عبارة ذكرها الراعى، وهى أنه خطر له أن يبحث عن أوديب فى مسقط رأسه. وعندما سأله أوديب عمن قال له: إن طيبة هى مسقطة رأسه أخبره بأنه التقطه وهو طفل من فوق جبل، وسلمه إلى بوليب، ويحدد الشيخ ذلك الجبل بأنه جبل ذو شجر بالقرب من سيتايرون. ويسأله أوديب عن الكيفية التى وجده بها، فيخبره بأنه كان مقيدا من رسغيه وأنه هو الذى فك قيده. وأنه لهذا سمى أوديب أى مورم القديم.

أوديب : أنت التقطتنى أيها الشيخ؟!..

الشيخ : فى جبل ذى شجر.. بالقرب من «سيتايرون»!

أوديب : وماذا كنت تصنع هناك؟

الشيخ : كنت أرعى الماشية!..

أوديب : وكيف وجدتنى؟..

الشيخ : تلك الندوب التى فى قدميك تخبرك عنها..

أوديب : حقا!!.. تلك ندوب قديمة، نشأت عليها، وما أخبرنى أحد قط بشىء من أمرها وسرها ومنشئها!.

الشيخ : أنها من أثر قيد!.. لقد كنت مقيدا من رسغيك وأنا الذى قيدك!.. لهذا سميت أوديب. أى مورم القدمين![٥٨]

كان الحكيم ينقل فى هذا الجزء من سوفوكل فى حديث أوديب مع الراعى الكورنثى مع تغيير طفيف، حذف فيه الحكيم عبارة سوفوكل للراعى: «كنت راعيا تهيم لحساب غيرك»، وإجابة الراعى له: «وكنت فى ذلك الوقت منقذك يابنى» واستبدل الحكيم عبارة سوفوكل: «أى ألم كنت أحتمل حين وجدتنى فى تلك الحال السيئة؟» بعبارة! «وكيف وجدتنى»؟.

الرسول : التقطتك من تلك الوديان التى تظلها الغابات فى جبل كثيرون.
أويديبوس : وفيم ذهبت إلى هذه الوديان؟
الرسول : كنت أرعى القطعان فى الجبل.
أويديبوس : كنت راعيا إذن تهيم لحساب غيرك؟
الرسول : وكنت فى ذلك الوقت منقذك يابنى؟
أويديبوس : أى ألم كنت احتمل حين وجدتنى فى تلك الحال السيئة؟
الرسول : تنبىء بهذا مفاصل قدميك.
أويديبوس : إنك لتذكرنى بآلام قديمة قاسية.
الرسول : وكانت قدماك قد ثقبتا فى أطرافهما.
أويديبوس : أى ذكرى سيئة أحتفظ بها لأعوام الصبا!
الرسول : من هذا الشر اشتق اسمك[٥٩].

وينقل الحكيم عبارة ذكرها سوفوكل على لسان أوديب: وهو يحادث الراعى الطيبى بعد ذلك، محاولا أن يتعرف منه على الحقيقة، فيسأله إن كانت جوكاستا هى التى دفعت أوديب إليه ليجيبه القادم بالإيجاب، ويسأله أوديب عن سبب دفعه إليه، فيخبره أن ذلك كان ليهلك، ويعلق أوديب على قوله هذا بالاستنكار من موقف الأم «أم تقدم على

(٥٨) مسرحية الملك أوديب، ص ١٤٠، ١٤١.
(٥٩) أويديبوس ملكا، ص ٢٣٣، ٢٣٤.

ذلك؟ فما أشقاها»[٦٠] لم يذكر الحكيم هذه العبارة، وإنما تساءل فقط مع الراعى الكورنثى، وليس مع الراعى الطيبى عن الذى فعل به ذلك أهى أمه أم أبوه.[٦١]

وتأخذ الأحداث بين أوديب والراعى فى مسرحية الحكيم نفس الطريق الذى اتخذته فى مسرحية سوفوكل، غير أنه فى مسرحية سوفوكل كان هذا الموقف يؤدى لوضوح أكثر فى عملية التكاشف التى تمت لأوديب. بينما كانت لدى الحكيم توضح جزءا من الحقيقة، فقد كان يعرف جزءا آخر منها مثل ذلك الموقف.

وكما كان أوديب سوفوكل يجهل حقيقة الشيخ الذى قتله فى المركبة، فإن أوديب الحكيم لم يكن يعرفه أيضا، ويحدد الحكيم عدد الرجال الذين كانوا يحرسون عربة الشيخ، خمسة أفراد، وهذا لم يحدده سوفوكل.

وكان لقاء أوديب الحكيم بالشيخ فى أرض فوكيس فى مفترق الطرق بين دوليا ودلف، فنشب بينهما خلاف فيمن يمر أولا، وتطور الخلاف إلى شجار، ودفعته حماسة الشباب وفورته إلى العنف، فرفع هراوته فى وجه الرجال، واشتبكوا فى معركة ظهر فيها عليهم، ولكن ضربة من هراوته، فيما يبدو، طاشت، فأصابت رأس من كان فى المركبة، وانطلق بعدها حتى دنا من أسوار طيبة[٦٢].

يختلف باكثير عن الحكيم وسوفوكل وجيد فى ذلك، فإنه كان يعرف أنه قتل لايوس، وكان يشك فى أنه أبوه، وأن جوكاستا أمه، ولقد بنى باكثير هذا الموقف بطريقة غير مقنعة، فإن الكاهن الأكبر دبر مؤامرته بأعلان النبوة التى دعت لايوس إلى محاولة قتل ابنه باتفاق بين بوليب ملك كورنث الذى كان خصم لايوس، ومنافسه على زعامة هيلاس، وكان يخشى أن يكون لخصمه ولد يرث عرشه، وليس له هو من وريث. ولما صدق لايوس النبوءة بعث ابنه مع أحد الرعاة ليقتله فى البرية، وأوعز الكاهن الأكبر إلى الراعى بألا يقتله وبأن يسلمه لراع من كورنث، ثم أوعز إلى

---

(٦٠) المسرحية، ص ٢٤٠.

(٦١) مسرحية الملك أوديب، ص ٢٤١.

(٦٢) المصدر نفسه ص ١٣١، ١٣٢.

الراعى الكورنثى بأن يسلمه لبوليب الذى تبناه حتى كبر وأيفع، وهو يعتقد أنه ابن بوليب، بعد ذلك أوعز إلى شاب يسمى بونتيس أن يستثيره فى مجلس للشراب، ويقدح فى نسبة، فتوجه ليستفتى معبد دلف، فأفتاه الكاهن بأنه ابن لايوس وجوكاستا، وأنه سيقتل أباه، ويتزوج أمه، فتوجه إلى طيبة ليتحدى النبوءة، ويقبل رأس أبيه بدلا من قتله، فأخبره الكاهن بأن لايوس سيعترض طريقه فى الوقت الذى أرسل فيه إلى لايوس يخبره بقصة نجاة أوديب ونشأته فى قصر بوليب، وأنه قادم ليقتله مصداقا للنبوءة، فإن أراد النجاة فعليه أن يعترضه دون طيبة، ويقتل أوديب قبل أن يقتله، فالتقى به فى ملتقى طرق ثلاثة من أرض فوكيس، وأصر لايوس على قتل أوديب ويصيح به أنه ابنه، وأنه يريد أن يقبل رأسه ولكن دون جدوى، فقد وقعت المعركة بينهما، سقط على أثرها لايوس صريعا، ثم عاد بعدها أوديب ثانية إلى كورنث وقد ازداد خوفه من أن تتحقق النبوءة، ثم قرر أن يتحداها. ويعود إلى طيبة وعند عودته كان الكاهن قد دبر حكاية المخرج والجائزة التى ينالها من يهلك الوحش، وهى: عرش لايوس، والزواج بالملكة. وتكون طبيعة[٦٣] علاقة أوديب بأبيه وأمه قد تم الكشف عنها فى المشهد الأول من الفصل الأول فى المسرحية، لتمضى المسرحية بعد ذلك فى طريق آخر يبعد كل البعد عن الأسطورة كما تناولها سوفوكل أو غيره من مؤلفى المسرح. ولم يبق فيها سوى الجزء الخاص بانتحار جوكاستا. الذى التزم فيه بنص سوفوكل مثله فى ذلك مثل الحكيم فى مسرحيته[٦٤].

تنتهى مسرحية الحكيم بأن يفقأ أوديب عينيه كما حدث لأوديب سوفوكل. فإن أوديب لدى سوفوكل طلب من كريون أن ينفيه عن طيبة، فيبلغه كريون أن هذا الطلب لايستطيع غير الإله وحده أن يمنحه له، وأقنعه أوديب بأنه بغيض من الآلهة، فرد عليه كريون أنه إذا كان الأمر كذلك فسيجاب إلى مطلبة. ولم تكن العبارة تعنى أن كريون أعطاه الإذن بالرحيل، وإنما تعنى أن كريون ينتظر إذن الآلهة بذلك، أى أنه يقصد، إذا كان أوديب بغيضاً إلى الآلهة فسيجاب إلى ما يطلب وهو النفى:

---

(٦٣) انظر، مأساة أوديب، ص ٢٢-٢٣.

(٦٤) انظر، الجزء الثانى الوظيفة بين الأسطورة والمسرح، فصل الموت ص٤٤٥، وما بعدها.

أويديبوس : أن تنفينى من الأرض.
كريون : أنك تطلب ما يستطيع الإله وحده أن يمنحك.
أويديبوس : ولكنى بغيض إلى الآلهة.
كريون : إذا فستجاب فورا إلى ما تريد[٦٥].

وانتهت المسرحية دون أن يتخذ قرار برحيل أوديب، وفى مسرحية «أوديب فى كولونا»، يتضح أن كريون أبى عليه الرحيل حين ألح عليه الشقاء، وكان النفى محببا له، وكان يريده، ويلح عليه، فلما سكت عنه الغضب وحببت إليه الإقامة فى قصره، حرمه كريون ذلك، ونفاه عن أرض الوطن[٦٦].

وفى مسرحية الحكيم، طلب أوديب بعد أن فقأ عينيه أن يرحل بمفرده، بعيدا عن المدينة، فأجابه كريون إلى ذلك. غير أن المسرحية انتهت باستعداده للرحيل مع ابنته أنتيجون.

اختلف باكثير كثيرا عما ذكره سوفوكل، فإنه بعد انتحار جوكاستا يحاول أن يثب إلى سيفه المعلق ليقتل به نفسه، ويحول كريون دون ذلك. وتأخذ أحداث المسرحية طيلة فصل كامل من مشهدين بعد وفاة جوكاستا فى أبراز محاولة أوديب تحقيق هدفه فى القضاء على تجار الدين من الكهنة.

بعد كل هذه الأحداث لم يكن هناك داع لأن يرحل أوديب، ولو أن المؤلف اتخذ هذا الطريق لكان يقترب بذلك من الأسطورة كما يذكرها هوميروس، ولكنه اتخذ طريق سوفوكل فى أن يجعله يقرر الرحيل، وربما أراد بذلك أن يزاوج بين هوميروس وسوفوكل، وتأخذ انتيجون طريقها معه دون مبرر لذلك.

أما «على سالم» فى مسرحية «أنت اللى قتلت الوحش». فلم يكن الموضوع الذى بنى عليه مسرحيته يتقبل لهذه الأحداث، لذا فهو لم يتعرض لها وكل ما تعرض له هو نهاية أوديب، فإنه ترك المدينة، ومازال الوحش يتهددها. واستخدم المؤلف بعض

(٦٥) مسرحية أويديبوس ملكا، ص٢٥٣.
(٦٦) مسرحية أويديبوس فى كولونا، ضمن مجموعة من الأدب التمثيلى اليونانى، ترجمة طه حسين، ص ٢٩١.

العبارات يشير فيها إلى نهاية أوديب كما يذكرها سوفوكل، فهو يذكر بعد عودة الوحش، وقبيل مغادرته طيبة، أن نور القصر خافت، وأنه لا يستطيع أن يرى جيدا. ويحادث كريون فى ذلك فيؤمن على قوله بأن المشاعل ليست فى كامل قوتها.

أوديب : النور قليل فى القصر الليلة دى.. مش شايف كويس.

كريون : فعلا يا مولاى.. المشاعل مش فى كامل قوتها..

أوديب : حاجة غريبة.. مش شايف كويس[٦٧].

ويذكر المؤلف على لسان ترسياس أنه ليس مهما أن يعرف ماذا حدث لأوديب فقد أصبح - كما قال أحد الناس - ملكا للشعراء. وليس المهم هو مصير أوديب، وإنما المهم هو أن طيبة ستبقى للأبد ملكا لشعبها الذى بدأ يعرف الحل جيدا.

وهذا الحل الذى عرفه شعب طيبة، واهتمام المؤلف به، هو الذى كسى الأحداث، ولون الشخصيات بألوانها التى اختلفت كثيرا فى تكوينها، وطباعها عن شخصيات كل من الحكيم وباكثير فى مسرحيتيهما. ومن خلال هذه الشخصيات، ورؤية كل من هؤلاء الكتاب لها، يمكن معرفة حقيقة تصورهما لأسطورة أوديب.

٢

كانت أهم شخصية فى المسرحيات المصرية الثلاث، هى شخصية أوديب، فإنها مركز الأحداث، ومركز العلاقات التى تعيشها فى المسرحية، كما كان كذلك فى الأسطورة. وكانت هذه الشخصية الأسطورية تملك قدرة على منح رمز يحمل طاقات متفجرة قابلة للتفسير والإيحاء. وكان لكل من هؤلاء المؤلفين موقف واضح من أوديب. أراده الحكيم باحثا عن الحقيقة، فإنه ما إن علم أنه لقيط حتى خرج يبحث عنها. ولم يتوقف عن البحث إلا حين تزوج الملكة، ثم استنام عن البحث حتى ظهر الطاعون، وهنا تتحرك الأحداث فى طريقها لتوضيح حقيقته حتى يمسك بزمام البحث ملحا للوصول إلى المعرفة إلى أن يحضر الراعى الكورنثى. ويلتقى بالراعى الطيبى، وتتكشف له الحقيقة

(٦٧) مسرحية «أنت اللى قتلت الوحش» ص ١٢٢.

كاملة فيأخذ فى استبشاعها، ويرى وجهها بشعا وأنها لعنة لم يسبق أن صب نظيرها على بشر، لقد كان يشعر بها، وينقبض صدره لها، ولكنه ما تصورها بهذه الفظاعة. وهو الذى ما خاف يوما من وجهها، ولا ارتاع من صورتها، ولكنه بعد أن عرفها، يتمنى لو لم يعرفها:

جوكاستا : لقد عرفتها.. فهل استرحت.

أوديب : حقا. ليتنى ما عرفتها.. وهل كنت أتخيل أنها بهذا الهول؟ وهل كان يخطر لى أنها شىء قد يقضى على هنائى؟!.. الآن فقط أدركت.. بعد أن انتقمت منى.. لأنى عبثت بنقابها!(٦٨).

وفى هذا الحوار يظهر التناقض فى شخصية أوديب الباحث عن الحقيقة، فإن الحوار يوحى بأن أوديب كان يبحث عنها كمتعة ذهنية خالصة لم يتصور أن تؤثر على هنائه، وإلا لفضل عليها العيش الهنىء مع الجهل.

وأراد الحكيم أن يجسم الحقيقة على أنها قوة قادرة على الانتقام، ولم يستطع الحكيم أن يقنع بذلك، ولا بأن أوديب كان الشخصية التى تدعو مكوناتها إلى الاقتناع بأنه باحث عن الحقيقة. فقد كانت الحقيقة كلمة تتردد على لسانه، فلا تبرز غير تناقض فى بناء شخصيته.

يروى أوديب لأولاده قصة بطولته، وقضائه على الوحش، وفى الوقت نفسه يحدثهم عن ذاته بأنه يهيم حبا بالمعرفة وأن حبه لها هو الذى أداه إلى أن يهيم على وجهه، باحثا عن حقيقته، ثم يتغير طريقه ليعيش أكذوبة من صنع رجل آخر.

وهكذا يحدث التناقض بين القول والفعل، واختلاط الكذب بالصدق فى شخصية أوديب. لم يكن هذا التناقض هو ما أراده المؤلف لشخصية الباحث عن الحقيقة، ولكن فيما يبدو أن الرغبة فى بناء موقف جديد على شخصية أوديب هو الذى أدى بالمؤلف إلى هذا التناقض الذى ظهر بوضوح أكبر عند لقاء أوديب بترسياس. فإنه ما إن شعر بأن عرشه عرضة للخطر لا لوجود الطاعون، وإنما لأن الظروف فى طيبة تماثل

(٦٨) مسرحية الملك أوديب، ص ١٦٣، ١٦٤.

الظروف التى فاز فيها بالملك. ظروف تلائم الانقلاب حتى يشعر أوديب أن ترسياس يريد أن يقف موقفا سلبيا من هذه الأزمة. ويحتد الموقف بين أوديب وترسياس، يهدد فيه أوديب ترسياس بأنه لن يبيح له اللهو به لأنه قادر على أن يجعل الناس يلهون بترسياس، وعندما يسأله ترسياس عما يستطيع أن يقول للنـاس، يجيبه أوديب بـأنه سيقول كل شىء، لأنه لا يخشى الحقيقة. بل إنه لينتظر اليوم الذى يطرح فيه عن كاهله تلك الأكذوبة الكبرى التى يعيشها.

أوديب : كن على ثقة أنى لن أتيح لك اللهو بى: بل إنى لقدير على أن أجعل الناس يلهون بك!..

ترسياس : ماذا أستطيع أن أقول للناس؟

أوديب : كل شىء يا «ترسياس».. كل شىء!.. فأنا لا أخشى الحقيقة.. بل إنى لأنتظر اليوم الذى أطرح فيه عن كاهلى تلك الأكذوبة الكبرى التى أعيش فيها منذ سبعة عشر عاما.[٦٩]

يعلن أوديب لترسياس بعد ذلك أنه قد يجن لحظة، ويفتح أبواب القصر، ويخرج إلى الشعب صائحا!! اسمعوا يا أبناء «طيبة». اسمعوا قصة رجل أعمى، أراد أن يهزأ بكم، وقصة رجل حسن النية سليم الطوية اشترك معه فى المأساة[٧٠].

هذا أوديب الباحث عن الحقيقة ينتظر اليوم الذى ينفض فيه الأكذوبة عن كاهله. وفى الوقت نفسه يوضح أنه قد يجن ليقول الحقيقة. وحين يعلن لترسياس عن الطريقة التى سيقولها للشعب يبدأ بالدفاع عن نفسه بأنه: رجل حسن النية سليم الطويـة خدعة رجل أعمى.

ينتهى الموقف الحاد بين أوديب وترسياس إلى أن يبلغه أنه سئم سماع صوته، فهو إنما دعاه ليصغى لرأيه فى هذه المحنة، إذ أنه لا يتبين موقفه منه اليوم هل هو معه أم ضد.؟ فإنه لا يرى على أى أساس أقام إرادته.

---

(٦٩) المسرحية، ص ٧٥.

(٧٠) المسرحية، ص ٥٧.

ويبلغه ترسياس فى اعتداد أن ذلك ما سوف يعلمه فى حينه.

أوديب : سئمت سماع ذلك منك!.. لقد دعوتك لأصغى إلى رأيك لا لأصغى لأنشودة فخارك. إن موقفك منى اليوم لا أتبينه.. هل أنت معى؟ هل انقلبت ضدى؟.. لست أرى على أى أساس الآن أقمت إرادتك...!

ترسيياس : ذلك ما سوف تعلمه فى حينه يا أوديب»(٧١).

يمضى ترسياس، بينما يخاطب أوديب نفسه متسائلا عن مصيره، وفى النهاية يعرف أوديب أن مصيره كان بيد أعمى يقوده إلى حيث يشاء. ولم يكن أوديب يدرك أن الذى وضع مصيره فى يد الأعمى لم يكن سوى أوديب نفسه الذى يزعم أنه ترك كورنث باحثا عن الحقيقة، وحين التقى بجوكاستا، استنام إلى جوارها سبعة عشر عاما، دون أن يتساءل عن حقيقته، أو يبحث عنها.

أراد المؤلف باستنامة أوديب أن يبين تأثير «عقدة أوديب» كما تظهر لدى المدرسة الفرويدية. ويلمح المؤلف بتأثير هذه العقدة عليه، فإنه يخبر زوجته وأولاده بأنه لم يكن يعرف الجائزة التى تعطى لمن يقتل الوحش، ولو عرف أن الملكة الأرملة جزء من الجائزة فربما اضطرب فؤاده، وارتجفت يده، ولم يظفر بالنصر.

وبعد اكتشافه الحقيقة، يطالبها أن تبقى له زوجة، وأن يضعا أصابعهما فى آذانهما، وألا يسمعا، وأن يعيشا فى الواقع، فإنه لن يسمح لشىء أن يحطم سعادتهما ويقوض أسرتهما وأنه سيترك الملك والقصر، ويرحل بصغارهما عن هذه البلاد، ويطالبها أن تتجلد وتواجه معه الحياة. فما دامت لهما قلوب، فما زالا صالحين للبقاء، ولكن جوكاستا وضعت النهاية فإنها كانت تعلم أنها لم تعد صالحة للبقاء.

أوديب : «جوكاستا»!.. حذار أن تقدمى على أمر يلقى فى قلبى اليأس!.. أنت تعرفين أنى لا أستطيع لك فراقا.. تجلدى وانهضى معى نواجه الحياة.. ثقى أنه ما دامت لنا قلوب فنحن صالحون للبقاء!!...

جوكاستا : لم نعد نصلح للبقاء معا..»(٧٢)

---

(٧١) المسرحية، ص ٨١، ٨٢.

(٧٢) المسرحية، ص ١٦٥.

لقد اختلطت فى شخصية أوديب ما أراده الحكيم له، وما أراده سوفوكل له، وما استقاه فرويد من هذه الشخصية، هذا فضلا عما أخذه الحكيم من أوديب جيد. فإن أوديب أندريه جيد المستقل الشخصية، المعتز بنفسه والذى ظهر أول ما ظهر فى المسرحية ليعبر عن هذا الاعتزاز، نقل الحكيم اعتزازه هذا فى حديث أوديب عن نفسه، وكيفية قتله للوحش، أى أن اعتزازه كان اعتزازا كاذبا منذ البداية.

وحين أخذ أوديب يبحث عن الحقيقة، ويقوم بسؤال الراعى، ظهرت الحقيقة واضحة لجوكاستا قبل أن تظهر لأوديب، فأرادت أن تغادر المكان، ولكن أوديب طلب منها أن تبقى فأعلنت له عجزها عن البقاء، فيأمرها أوديب أن تبقى لترى من أى بطن وضيع خرج، ولتعرف ما سيعرف الشعب المحتشد، حتى وإن كان فى ذلك إذلالا لجلالها الملكى، وحرجا لعزة أسرتها العريقة.

جوكاستا : لا أستطيع البقاء لحظة أخرى.. لا أستطيع.. لا أستطيع.

أوديب : لا تستطيعين أن تتحملى حمرة الخجل، تصبغ وجهك، وأنت تسمعين أمام كل هذا الملأ، من أى بطن وضيع خرج زوجك! إنى ما أرغمتك قبل الآن على شىء قط.. ولكنى أرغمك الآن إرغاما على البقاء فى مكانك، لتعرفى عنى ما سيعرف الساعة هذا الشعب المحتشد!... حتى وإن كان فى ذلك إذلال لجلالك الملكى، وحرجا لعزة أسرتك العريقة!..[٧٣]

لم يبرز من خلال هذا النص ذلك الاعتزاز الإنسانى المعبر عن جلال الإنسان كما برز لدى سوفوكل، ففى مسرحيته طلبت جوكاستا من أوديب أن يترك البحث عن حقيقة أمره إن كان معنيا بحياته الخاصة، فيجيبها أوديب بأنه لا بأس عليها، فإنه لو ثبت أنه ابن أجيال ثلاثة من الرقيق لم يلق من ذلك أى عار، فتلح عليه جوكاستا أن يسمح لها، وألا يمضى فى هذا البحث، ولكنه يرى ألا سبيل إلى طاعتها إذ لابد أن يتبين هذا اللغز، وكان موقفه هذا متساوقا مع شخصية الرجل الذى استطاع أن يحل لغز الوحش.

(٧٣) المسرحية، ص ١٤٩، ١٥٠.

فى هذه اللحظة تترك جوكاستا أوديب، بينما الحكيم يتركها دونما داع لبقائها.

يسأل رئيس الجوقة أوديب فى مسرحية سوفوكل عن السبب الذى من أجله انطلقت زوجه يملؤها يأس فظيع، وإنه ليخشى أن ينفجر من هذا الصمت شر عظيم، تكون هذه العبارة سببا لأن يعبر أوديب عن فخره بنفسه، واعتزازه بها.

ويرى أن ينفجر ما يريد أن ينفجر، فإنه حريص على أن يعرف أصله مهما يكن وضيعا. وإذا كانت جوكاستا تستخزى من مولده الوضيع، فإنه يرى نفسه ابن الجدود الخيرة، فلن يغض من شأنه نسب مهما يكن فإن هذه الجدود هى التى كبرت معه، خفضته حينا، ورفعته حينا آخر، وأنه لا سبيل إلى تغييره. لذا فهو لا يجد سببا لأن يعدل عن استكشاف مولده، وهو يستنكر فى تساؤله أن يكون هناك سبب لذلك.

رئيس الجوقة : لماذا انطلقت زوجك يا أوديبوس يملؤها يأس فظيع؟ وإنى لأخشى أن ينفجر عن هذا الصمت شر عظيم!

أوديبوس : لينفجر ما يريد أن ينفجر، ولكنى حريص على أن أعرف أصلى مهما يكن وضيعا، إن هذه المرأة قد ملأتها الكبرياء فهى تستخذى من مولدى الوضيع، أما أنا فأرى نفسى ابن الجدود الخيرة. ولا يغض من شأنى نسب مهما يكن، نعم هذه الجدود هى التى كبرت معى قد خفضتنى حينا ورفعتنى حينا آخر. هذا هو نسبى. لا سبيل إلى تغييره. لماذا أعدل عن استكشاف مولدى؟»[٧٤]

من هذا المنطلق رسم جيد شخصية أوديب، وكانت متساوقة فى كل ما صنعت. ولم يحتج جيد إلى أن يستخدم هذا الموقف فى مسرحيته، من استخدام للراعيين للكشف عن شخصية أوديب، وإظهار جانب الاعتزاز فيه.

أنكر الحكيم على جيد هذا الصنيع وعده خوفا من المواقف المثيرة[٧٥]، «واستهواه

---

(٧٤) مسرحية أوديبوس ملكا، ص ٢٢٦.

(٧٥) مقدمة الملك أوديب، ص ٥٢.

هذا الموقف، ورأى معه وهو المحقق القديم «غاية البراعة فى إدارة دفته ومناقشة شهوده»[٧٦] وهذا ما أدى به إلى استخدامه فى مسرحيته.

لم يسقط حذف هذا المشهد مسرحية جيد، كما أن إثباته لم يزد من قيمة مسرحية الحكيم.

وإذا كان الحكيم قد خالف جيد فى استخدام هذا الموقف فإنه تأثر بجيد فى تصوير «أوديب» الشاك غير أن الشخصية تتناقض فى بنائها بشك أوديب فى الإله ولكنه ما إن يبلغه وحى الإله فيما يختص بضرورة القصاص من قاتل لايوس، حتى يتصور أن مدبر القتل هو ترسياس، فيطلب من الكاهن وكريون أن ينفذا وحى السماء فيتبادل الكاهن وكريون النظرات، فإنهما لم يكونا يحسبان أن يستجيب أحد لأمر السماء بهذه السرعة.

ولقد أطاع أوديب هذا الأمر حين ظنه لا يمس شخصيته، ولكنه حين أدرك أن الوحى ذكر اسمه يأخذ فى اتهامهما بالتآمر.

ولقد أفلتت هذه الشخصية من يد الحكيم، فلم يستطع أن يزيل التناقض الذى أوقعها فيه. هذا التناقض أبعد الشخصية عن أن تكون شخصية تراجيدية، واختلط أمرها دون أن يكون لديها وضوح يذكر. هذا الوضوح كان يبرز لدى باكثير، وإن كان باكثير لم يرسم شخصية تراجيدية، وإنما رسم شخصية لفارس من فرسان السيرة الشعبية، ذلك الذى يصارع المصاعب دون أن يسقط.. وهذا ما جعل تخطى أوديب عن الحكم فى نهاية المسرحية، يوضح أن باكثير كان يعيش مرحلة غير ناضجة من مراحل كتابته للمسرح، إذ أنه لو ترك المسرحية تنتهى بتغلبه على الكاهن لوكياس لظهرت صورة الفارس مكتملة. ولكنه أنهاها برحيل أوديب، هذا الرحيل الذى لا يمثل فهما للبطل التراجيدى بقدر ما يمثل قوة تأثير الأسطورة على المؤلف. رسم باكثير أوديب صلباً عنيداً، ولكنه كان يملك مقومات فى شخصيته تجعل ذلك الصلف وهذا العناد ميزة من مميزاته.

---

(٧٦) المرجع نفسه.

كان أوضح من تأثر به باكثير فى رسمه لشخصية أوديب هو جيد، وكأنما أراد أن يعارضه فى عمله هذا، فإنه أبرز أوديب فى البداية ملحدا لا يؤمن بإله إلا عقله وإرادته. ويختلف إلحاد أوديب جيد عن إلحاد أوديب باكثير، فإن أوديب جيد كان لا يؤمن بغير الإنسان، ولا يرى قوة فى الأرض غير قوة الإنسان. أما أوديب باكثير، فقد كفر بالإله، لأن وحيه كشف له عن إله قاس. وحين يأتيه ترسياس فيرحب به، ظنا منه أنه ملحد مثله، غير أن ترسياس جاء ليعيده إلى حظيرة الإيمان، فإن الله الحق لا يوحى بالشر والإثم، وإنما يوحى بالخير والبر.

أوديب : إنى لا أومن إلا بعقلى وإرادتى فادع غيرى إلى الإيمان بهذا الإله الأهوج الذى يوحى بالشر والإثم إلى كهنة وسدنة معبده!..

ترزياس : كلا يا أوديب.. إن الإله الحق لا يوحى بالشر والإثم.. وإنما يوحى بالخير والبر»(٧٧)

ينجح ترسياس فى إعادته إلى حظيرة الإيمان بالله بعد أن يوضح له حقيقة الشرور التى قام بها الكاهن الأعظم، وأن هذه الشرور ليست مما أوحى به الله، وإنما هى من أعمال هذا الرجل الشرير، ومن وحى نفسه.

وقد ظهر فى شخصية أوديب باكثير تناقض أيضا، حيث إنه كان يعلم أنه قتل أباه، وتزوج أمه، وكان الواضح لقارئ المسرحية، أومشاهدها أن أوديب يعلم ذلك، فإنه ذهب إلى طيبة لملاقاتها، ومع ذلك، فهو يقبل أن يعاشرها زوجة له. ويدافع عن نفسه إزاء هذا الصنيع بأنه بعد أن قتل الوحش، حملته جموع الشعب على الأكتاف، وهم يهتفون ويرقصون، وينثرون الورود والرياحين حتى أنزلوه القصر الملكى، وما أن وصل القصر حتى أخذت الوصيفات يغسلنه، ويطيبنه، ويكسونه فاخر الثياب، وكلهن يطرى له جمال جوكاستا وأنه أصلح لها من الشيخ لايوس، لأنه نظيرها فى نضرة الشباب.. يحدث كل ذلك وهو يحاول غير مرة أن يصيح بهم: كفوا عن هذا ويلكم، إن جوكاستا أمى، إنى ابن لايوس، فينعقد لسانه فى كل مرة، وتموت الكلمات فى شفتيه، ويقول فى نفسه لعل هذه ليست أمه، وليس لايوس أباه، ثم أدخل عليها بين الغناء والتطريب،

(٧٧) مسرحية مأساة أوديب، ص ٢٢.

فرأى فى الزينة شابة حسناء كأنها فتاة عذراء، وتمثل له فى تلك اللحظة خيال أمه ميروب كأنها تقول له لائمة: «ويحك يا أوديب، أمن الحق أن تتزوج بعيدا عنى دون أن أشهد عرسك، وأفرح بزفافك؟» فطار من ذهنه حينئذ كل شك فى أنها ليست أمه، وأيقن أنه لم يقتل أباه، فاطمأنت نفسه، وإذا هى بين يديه يقبلها قبلة الزفاف[٧٨].

وإذا كان باكثير استطاع أن يقنع نفسه بهذا دليلا على تبرئة أوديب، فإن ذلك القول ليس من السهل أن يقنع أحدا به.

وربما ترجع قناعة باكثير به إلى أنه انطلق من وجهة نظر فرويدية يربط بها العلاقة بين أوديب وأمه، وإيمان باكثير بالفرويدية هو الذى أوقعه فى هذا الخلط الذى لم يكن الوحيد فى المسرحية.

وعلى كل فقد سيره باكثير فى طريق الندم وكأنما كان بذلك يوجهه تلك الوجهة التى أرادها ترسياس لأوديب فى مسرحية جيد، على أنه الطريق إلى الإيمان.

لم يقع على سالم فى شىء من ذلك، فإنه ابتعد عن شخصية أوديب سوفوكل. وربما كان ذلك هو الذى نجاه من كثير من الأخطاء التى وقع غيره فى رسمه لشخصية أوديب. غير أنه مع ذلك ألقت شخصية سوفوكل ظلالها عليه.

أراد على سالم أن يصور أوديب بصورة الرجل المصرى فهو عسلى العينين، قمحى الوجه، يميل إلى السمرة. وأضاف على سالم بعض الصفات التى كان يتميز بها أوديب الأسطورة، فيذكر أن له قدمين متورمتين. ويشير فى وصف أوالح له الذى يقرأه من ملفه السرى بأنه هرب من ميتانى بعد أن قتل والده، أو تسبب فى موته. وعبر «على سالم» بهذه الإشارة لأسطورة «أوديب» دون أن يتوقف عندها ليقول على لسان «أوالح» بأن هناك شائعات أخرى تردد أنه هارب من قضية نفقة.

ومن خلال الصورة التى يرسمها التقرير عن أوديب يتضح أنه يحمل نفس الصفات التى كانت لأوديب سوفوكل، فهو ذكى يتمتع بقدرات عقلية كبيرة. واتخذ على سالم دليلا على هذا أنه تفوق فى اللعب على جميع محترفى الشطرنج فى طيبة. كان على سالم

(٧٨) انظر المسرحية، ص ١٥٨، ١٥٩.

يستخدم الهزل فى المواقف الجادة لصنع الجو الفكاهى الذى أراد لمسرحيته أن تؤديه.

ولم يخرج على سالم أوديب عن الموقف الدينى، فهو مقتنع به، فهو يتردد أحيانا على معبد آمون قبل مباريات الشطرنج الهامة. وفى سياق المسرحية كان أوديب يذهب إلى معبد آمون. ولم يبرز فى تكوينه أى نوع من الشك. فإن هذه الأمور الاعتقادية لم تكن مصدر قلق عقلى له، إذ أنه بنى على أن يكون عالما معتدا بذكائه. ومنذ البداية يبرز ذلك. وقبل أن يتولى ملك طيبة تسأله جوكاستا عن مؤهلاته، التى تدفعه إلى الاقتناع بقدرته على تولى منصب خطير، لا يجيبها بأكثر من ذكائه وعبقريته.

جوكاستا : عاوز تبقى ملك ليه يا أوديب. إيه مؤهلاتك عشان منصب خطير زى ده..؟

أوديب : عقلى... عبقريتى... ذكائى[٧٩]

وتمضى الأحداث بعد ذلك، ولا يبقى لأوديب الأسطورة سوى أن أوديب قتل الوحش، وإشارات تتناثر بلا روابط إلا أنها توحى بأن هذا هو أوديب الأسطورة.

وإذا كان على سالم قد أخذ هذا الجانب من الأسطورة فإنه أخذ من الحكيم صورة الأكذوبة التى يعيشها أوديب. غير أن هذه الأكذوبة يكشفها أوديب «على سالم» للناس بعكس أوديب الحكيم، وإن كان الناس لم يصدقوها، وظهر اعتقادهم به بطلا، ويرحل أوديب دون أن يخلق هناك أى موقف أسرى، ودون أن يكون هناك موقف خاص بجوكاستا.

* * *

لم يختلف الحكيم وباكثير فى رسمها لشخصية جوكاستا وقد اعتمدا فى رسمها على مدرسة التحليل النفسى، وبالذات المدرسة الفرويدية فإن جوكاستا التى كانت تهدئ ابنها فى مسرحية سوفوكل عندما كان يظهر لها خشيته من سرير أمه تبلغه أنه: «ماذا يجدى على الإنسان أن يملأ نفسه ذعرا؟ إنما المصادفة وحدها هى المسيطرة على أمره كله دون أن يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض له. والخير فى أن يستسلم الإنسان للحظ

(٧٩) مسرحية «أنت اللى قتلت الوحش»، ص ٤٩.

ما استطاع. أما أنت، فلا تخف من فكرة الاقتران بأمك، فكثير من الناس اقترنوا بأمهاتهم فى أحلام الليل، ومن ازدرى هذا الخوف الذى يصدر عن الوهم كان خليقا أن يحتمل الحياة فى كثير من اليسر.[٨٠] هذه الأم التى كانت إحدى عبارتها تشكك فى معرفتها لحقيقة أوديب وهى توجهها له «أيها الشقى وددت لو جهلت دائما من تكون[٨١]

ولدى الحكيم تذكر جوكاستا لأوديب أنه عندما حدد الزواج منها جائزة لمن يقتل الوحش كانت تطرح على نفسها سؤالا كانت تعده لغزا، من الظافر الذى سيظفر بها لا بالوحش، فإنها رغم زواجها المبكر بالملك لايوس، لم تكن تعرف الحب، وعندما رأت أوديب، وأحبته أدركت أن لغزها الآخر قد حل.

وبتكشف الأحداث ينقل المؤلف العقدة إلى أوديب نفسه، بينما جوكاستا ترفض الموقف كله، وتقتل نفسها.

وعلى العكس من ذلك، فإن جوكاستا فى مسرحية باكثير هى التى تحاول أن تعين مع ابنها، وترفض قبول حقيقة أنها أمه، وإن كانت تعرف هذه الحقيقة.

بنى المؤلف أحد مواقف جوكاستا مع ابنها أوديب فى مسرحية الحكيم عندما كان يسأل أمه أن تخبره كيف كان لا يوس. فتجيبه المرأة بأنه كان رجلا فارعا، فضى الشعر أجعده، أما وجهة ففيه منه بعض الشبه.

أوديب : لا تسأليني شيئا! أخبريني كيف كان لا يوس؟ فى أية سن كان؟

جوكاستا : كان رجلا فارعا!... فضى الشعر أجعده!..
أما وجهه ففيه منك بعض شبه!...[٨٢]

من هذا الموقف انطلق باكثير يرسم موقفا آخرا، وهو أن جوكاستا بعد أن ظهرت الحقيقة اختلط عليها أوديب بلايوس، فتأخذ فى مناداته بلايوس، وهو يناديها بأمه،

(٨٠) مسرحية أوديبوس ملكا ص ٢٣١.
(٨١) المسرحية، ص ٢٣٦.
(٨٢) مسرحية الملك أوديب، ص ١٢٧.

ويدعوها أن تعود إلى صوابها، وهى تصر هى على أنه لا يوس، كما كان فى ريعان شبابه جميلا تتعشقه نساء طيبة ويحلمن به على وسائدهن.

أوديب : متى ترجعين يا أماه إلى صوابك؟ إنى لست لا يوس كما تظنين... أنا ابنك أوديب.

جوكاستا : لا تحاول أن تضل رشادى.. أنت لايوس كما كان فى ريعان شبابه.. أنت لايوس الشاب الجميل الذى كانت نساء طيبة يتعشقنه، ويحلمن به على وسائدهن[٨٣]

تقتل جوكاستا نفسها بعد ذلك خشية الفضيحة، ويختلف على سالم فى هذا عن الحكيم وباكثير، فإنه لم يكن فى حاجة إلى ربط جوكاستا بعقدة أوديب، أو ربطها بجوكاستا الأسطورة التى انسلخ منها تماما، فإنه إذا كان هناك ثمة شبه بين أوديب على سالم وأديب الأسطورة فإنه ليس هناك ما يربط بين جوكاستا على سالم وبين جوكاستا الأسطورة، وإن كان على سالم ألقى على كتفها مسئولية قتل الملك، فإنها بعد أن وجدت أوديب لا يؤدى واجباته الزوجية طلبت من «أوالح» أن يقتله. وتبين من حديثها أن أوالح قد قتل الملك السابق بالاشتراك معها، غير أن أوالح هذه المرة أبلغها أنه لا يستطيع قتل أوديب.

جوكاستا : أنت عارف يا أوالح.. أنت عاوزنى أفهمك شغلك كمان... أنت عارف تعمل إيه... زى ما عملت مع اللى قبله واللى قبل قبله.. حادثة من الحوادث اللى بتحصل كل يوم.. حد ضامن عمره...؟

أوالح : المرة دى ما قدرشى يامولاتى...[٨٤]

ويتضح من هذا الحديث أن المؤلف استخدم شخصية جوكاستا ليوضح بها شخصية أوديب، فإن هذه المرأة التى استطلعت بقوة شخصيتها أن تسيطر على رئيس الشرطة وتوجهه فى عمليات قتل سابقة على وجود أوديب فى طيبة، تعجز هذه المرأة لأن أوديب

(٨٣) مسرحية «مأساة أوديب»، ص ٧٦.

(٨٤) مسرحية «انت اللى قتلت الوحش»، ص ٧٩.

أصبح الشخص القوى الممثل لكثير من أصحاب المصالح فى المدينة.

* * *

كانت الشخصية الثالثة من حيث الأهمية فى مسرحية سوفوكل هى شخصية كريون. غير أنه فى مسرحيتى الحكيم وباكثير لم يلعب دورا خطيرا مثلما لعب فى مسرحية على سالم.

كان دوره فى مسرحية الحكيم هو نفس الدور الذى لعبه فى مسرحية سوفوكل، فإنه مثل دور الرجل العاقل الرزين، الممثل للقوى المحافظة، الذى يقبل عن طواعيه أن يوقم يقوم بدور الرجل الثانى، وهو يدافع عن نفسه حين اتهمه «أوديب» بالتواطؤ مع ترسياس بقتل لايوس بأنه يؤثر سلطان الملك على أن يكون ملكا، ويرى أن هذا شأن الناس جميعا، إذا عرفوا كيف يحدون من شهواتهم فإنه يبلغ منه كل ما يريد دون أن يتعرض لخوف ما، ولو أنه كان ملكا لأقدم على كثير من الأمر، وإنه له لشديد الكره، وهو يستنكر أن يظن به أنه يؤثر العرش على سلطان لا يعرضه لمكروه، إنه ليس من الحمق بحيث يفقد شيئًا مما هو فيه من شرف وجاه فإن الناس جميعا يحبونه، ويحتفون به ويتوسلون به إلى أوديب، إن كانت لهم عنده حاجة ويرون أنهم يظفرون عنده بكل ما يريدون[٨٥]. هذه الشخصية التى تقبل هذا الدور ليس من المعقول أن يعرض عن هذا كله ليطلب العرش.

نقل الحكيم هذا الموقف بين أوديب وكريون، ولكنه جعل شخصية كريون فى مقابل شخصية أوديب، فهما رجلان أتيح لأحدهما أن يرقى للسلطة فى ظروف كارثة تحيط بطيبة، وآخر يفضل الملك فى الظل، أما وهذه الظروف تكاد تعيد نفسها، فإن أوديب يقوم باتهامه بأنه تآمر ضده حين علم بحقيقة الوحى.

أرسل الكهنة كريون ليستفتى معبد دلف فيم يصنع أهل طيبة فى الكارثة المحيطة بهم. وكان رأى الكاهن أنهم أرسلوا كريون لأنهم يحبونه، فليس هو الذى يسأل أسئلة لا يجب أن تطرح، وليس وحى السماء لديه موضع فحص وتنقيب، ولا يجادل فى

---

(٨٥) انظر: مسرحية «أوديبوس ملكا»، ص ٢١٤، ٢١٥.

الحقيقة، ولا يمارى فى الواقع، وأن يقول للكهان فى معبد «دلف: أقيموا لى البرهان المحسوس، على أن هذا الوحى هبط عليكم من الإله حقا، ولم يهبط من أذهانكم:

أوديب : ومن هذا الرجل الذى أوفدتموه؟...

جوكاستا : هو «كريون»!!...

الكاهن : إنه - فيما - نعلم وتعلمون - رجل لا يجادل فى الحقيقة ولا يمارى فى الـواقع.. ولن يقـول للكهان فى معبـد «دلف» أقيموا لى البـرهـان المحسوس، على أن هذا الوحى هبط عليكم من الإله حقا ولم يهبط من أذهانكم؟...[٨٦]

كانت هذه الصورة عن كريون توضع فى مقابل صورة أوديب تماما. وهذا ما أدى بأوديب إلى الشك فى كريون. ولم يتهم ترسياس معه فى ذلك، فقد كان ترسياس هو الموصل به إلى طريق الحكم، لذا فإن أوديب ربط بينه وبين الكاهن كمقابل أيضا لعلاقته بترسياس.

اختزل الحكيم الصورة التى رسمها لكريون على أنه الرجل الثانى فى عبارة أوردها حين اتهمه أوديب بأنه على رأس الطامعين فى العرش وأن الكهان غرروا به، وكان كريون يرد عليه بما ينبىء أنه نظرا للعلاقة التى بينهما، لا يمكن له أن يؤذيه، ويؤذى جوكاستا، فإن السلطان كان فى يده قبل أن يقدم أوديب فنزل عنه طائعا طبقا لمنفعة الشعب وطاعة لنصيحة أهل القداسة والإلهام.

أوديب : أنت على رأسهم «يا كريون» أيها الطامع فى العرش.. لقد غرر بك هؤلاء الكهان.. ولكنى سأجعل منكم مهزلة يضحك لها الناس!..

كريون : كفى يا أوديب!.. إنى أمنعك من أن تتهمنى بالخيانة!.. تذكر أنى شقيق زوجـك!.. وأنى لا أؤذيك أبـدا، ولا أوذى «جوكـاستـا» من أجـل مطمع!.. لقد كان السلطان فى يدى قبل أن تقدم علينا.. فنزلت لك عنه، طبقا لمنفعة الشعب، وطاعة لنصيحة أهل القداسة والإلهام!..[٨٧]

(٨٦) مسرحية «الملك أوديب»، ص ٦٩. (٨٧) المسرحية: ص ١٠٧، ١٠٨.

ولم تتغير شخصية كريون كثيرا لدى باكثير، فإنه التزم بالإطار العام لشخصية كريون المحافظ، وأبرز هذا الحفاظ فى جو من الخوف على الرباط الأسرى فى مواجهة الحقيقة.

لم يستخدم باكثير موقف مواجهة بين أوديب وكريون، إذ أنه لم يكن هناك رسول يرسل لتلقى الوحى، فيواجهه أوديب بالتهمة، وإنما كان كريون المؤمن المتواكل يسير مع الكاهن الأعظم، ويبلغه أنه تلقى الوحى من الإله دون أن يقول له. ويذهب معه ليبلغه إلى جمهور الشعب. وعندما يذيعه على الشعب يسأل ترسياس عما يسمع فيجيبه أن عليه أن يسأل صاحب الوحى، وقد جاء معه، فيبلغه كريون أنه لم يخبره بشىء.

كريون : ويلك مازدت الأمر إلا إبهاما وما زدتنى إلا حيرة. ما معنى هذا الذى أذاعه الكاهن الأكبر؟

ترزياس : هل سألت صاحب الوحى عن وحيه وقد جئت تحمله معه؟

كريون : إنه لم يخبرنى بشىء[٨٨]

وسيْر كريون مع الكاهن دون أن يبلغه بشىء يؤكد قوة الإيمان المتواكلة التى ترسم شخصيته، هذه الشخصية التى اختلف على سالم فى رسمها اختلافا بينا عن باكثير والحكيم وعن سوفوكل أيضا. إلا أنه احتفظ بالوضوح الذى كانت عليه هذه الشخصية، إذ كان يمثل النزعة المحافظة، نزعة العسكرى الذى لا يناقش الأشياء، ولا يهمه كيفية إدارة شئون بلاده، فهو رجل عسكرى لا يأبه بغير تدريب الجند، ولا ينظر إلى الكيفية التى يسير بها الحكم.

ولم يكن كريون فى «أنت اللى قتلت الوحش» شقيق جوكاستا وخال أوديب، وإنما كان رجلا عسكريا يحب طيبة، ويهتم بأمرها، ويحرص عليها على طريقة الرجل العسكرى وقد جعل له على سالم دورا كبيرا فيها لا يقل عن دور أوديب.

وإذا كان كريون رسم بنفس العلامات التى رسم بها فى مسرحية سوفوكل، فإن

---

(٨٨) مسرحية، «مأساة أوديب»، ص ٩٩، ١٠٠.

ترسياس نال اهتماما فى المسرحيات الثلاثة، وكان دوره فيهـا لا يقل عن دوره فى مسرحية سوفوكل.

* * *

كـانت شخصية تـرسياس فى مسـرحية الحكيم من أهم الشخصيـات فيها، فهى شخصية لا تقل فى أهميتها عن أوديب، بل هى تتفوق عليه؛ فقد كان البطل الحقيقى للمسرحية. كما كان ماصنعه الحكيم فيها ويجعله فنانـا خالقـا قادرا عـلى الصناعـة المسرحية. وإذا كانت شخصية أوديب أفلت ذمامها من الحكيم، فإن شخصية ترسياس كانت تتحرك فى يده بوضوح وبراعة تلفت النظر.

كانت هذه الشخصية هى الإضافة الحقيقية التى أضافها الحكيم عـلى الأسطورة كما يذكرها سوفوكل.

غير الحكيم فى شخصية ترسياس، فلم تعد هى الشخصية التى تتحدث عنها أساطير اليونان، ذلك العراف الذى منحه زيوس نظير فقده لعينه، القدرة على رؤية المجهول. وإنما كان ترسياس ذلك الذى اجتمع فى شخصه ميكافللى وجوبلز إلى الفتى الساذج، مصارع الوحوش، فأجلسه على عرش «ثيبا»[٨٩].

وفى النهاية يرى ترسياس لعبته تتحقق، كان ذلك يعنى عبث الإله به، إلا أنه واجه هذا الموقف بضحكته الساخرة. فإن الحكيم، وإن أراد أن يجعل من سخرية ترسياس وعدم إيمانه دليلا على وجود الله، إلا أن ذلك الرجل القوى يحدث غلامه: بأن يذهب به إلى الإله ليسأله متى أعد سخريته، ودبرها، ويعلن أنه إذا وجـد الإله يضحـك، فسيضحك هو أيضا فى حضرته.

كان ذلك يعنى أن ترسياس لم يتراجع عن موقفه، وهو الإيمان بأن الأكذوبة هى الجو الطبيعى لحياة كل البشر. وإذا تخطيت هذه العبارة، فإن ترسيـاس هنا يقـابل أوديب فى مسرحية أندريه جيد، من إيمانه المطلق بإرادة الإنسان. فإنه لا يبصـر فى

(٨٩) ألويس دى مارنياك مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب، ترجمة عبد الرحمن صدقى، فى توفيق الحكيم: مسرحية الملك أوديب، ص ٢٠٨.

الوجود إلها غير هذه الإرادة. إلا أنه يختلف عن أوديب جيد، فى أنه عبثى أراد أن يوجه هذه الإرادة لتصنع شيئا لم يكن من ورائه هدف سوى أن يؤمن بهذه الإرادة، ويدعو للإيمان بها، وإن كانت دعوته الناس للإيمان بها لم تظهر فى المسرحية.

كان ترسياس امتدادا لبجماليون الخالق الفنان. إلا أن بجماليون كان يريد بفنه أن يصنع زوجة له، أما ترسياس فإنه كان يريد أن يصنع الوجود بطريقة يغلب عليها العبث. وفى كليهما تظهر رؤية الحكيم؛ وقناعته بالفن للفن حتى وإن أدى إلى العبث، وإن كان الحكيم فى مسرحيته لم يرد ذلك عن عمد، إذ يذكر «أنا أتحرك فى عالمين، وأقيم تفكيرى على عمودين؛ ولا أرى الإنسان وحده فى هذا الكون. إننى أومن ببشرية الإنسان، وأرى عظمته فى أنه بشر، له ضعفه ونقصه، وعجزه وأخطاؤه؛ ولكنه بشر يوحى إليه من أعلى»[٩٠].

ومع أن المسرحية سارت فى هذا الاتجاه إلا أن شخصية، ترسياس كانت أكبر مم قصد الحكيم، بل إنها غطت على المأساة نفسها.

وعلى غير هذا الاتجاه سارت شخصية ترسياس فى مسرحية باكثير، إذ أنه أراد رمزا للداعية الدينى المصلح الذى يقاوم الفساد الدينى، ويدعو إلى الدين القيم: وكان ترسياس يقف فى وجه الكاهن الأكبر لأنه أراد أن يستخدم الدين فيما ليس له، ويفترى على الله الإثم. وكانت هذه الشخصية، بعيدة كل البعد عن شخصية ترسياس فى الأسطورة لا يربط بينها سوى تداخلها فى الأحداث مع أوديب.

أما ترسياس فى مسرحية «أنت اللى قتلت الوحش»، فإن على سالم يذكر أن «ترزباس هو نفسه ترزياس بنفس أبعاده المعروفة فى الأدب الأغريقى القديم»[٩١]. وصحيح أنه احتفظ لترسياس بأبعاده القديمة، إلا أن ترسياس هذا لم يكن سوى ضمير الشعب المصرى فى نظر على سالم، وهو ليس قادرا على النبوءة فقط، بل وقادرا أيضا على المواجهة، وهو الباقى الذى يحمل القصة للتاريخ، والذى يشهد العالم على بقاء طيبة.

---

(٩٠) مقدمة مسرحية أوديب الملك، ص ٥١.

(٩١) مسرحية «أنت اللى قتلت الوحش»، ص ٢٤.

ولم يبق من الشخصيات الرئيسية فى مسرحية سوفوكل سوى شخصية الكاهن. وهى لم تكن شخصية رئيسية فيها، إنه برز لينقل صورة عن الشعب، ويطالب أوديب بالعمل على إنقاذه مما يلاقى من كوارث أصابه بها الطاعون.

هذا الكاهن تركه الحكيم بنفس الصورة التى كان عليها، وأضاف إليه التهمة التى وجهها أوديب سوفوكل إلى ترسياس. فإن الحكيم وجه هذه التهمة إلى الكاهن، وبدلا من مطالبته أوديب بقتل أو نفى كريون فى مسرحية «سوفوكل» فإنه فى مسرحية الحكيم كان يطالب بقتل ونفى كريون، ومعه الكاهن.

وفى غير ذلك ليس هناك معلم واضح فى شخصية الكاهن، هذا المعلم برز واضحا فى مسرحية باكثير، إذ نقل إليه ماصنع الحكيم فى شخصية ترسياس. فإن الكاهن لوكسياس هو الذى دبر قصة الوحى، واستمر فى تدبير مؤامراته يسعى وراء تحقيقها حتى تحقق جميعها. وهذا خلافا لما صنع ترسياس، فإنه أطلق النبوءة، وتركها إلى أن فوجىء بها تتحقق.

وإذا كانت شخصية الحكيم تدعو إلى الإعجاب، فإن شخصية لوكسياس لم تكن تدعو إلى ذلك. كانت الأحداث التى تنسب إليه فى المسرحية مبالغا فيها إلى حد كبير حتى لتدعو إلى رفض تقبلها، أو التسامح معها، مع جودها بهذه الطريقة التى وضعها بها المؤلف.

وربما استفاد على سالم من هذه الشخصية، فإنه رسم شخصية الكاهن حورمحب بصورة المحرف، ولكن بطريقة مقبولة، إذ يجعله يعيش فى الواقع رمزاً للمفكرين التحريفيين الذين يوجهون الفكر حسب مصالحهم الشخصية.

ولم يبق بعد ذلك سوى شخصيات ثانوية، وهى شخصية الجوقة وقد ابقاها الحكيم كما هى مسرحية سوفوكل، وكذلك باكثير، وإن سماها الشعب بدلا من الجوقة.

وكانت هذه الجوقة أكثر حيوية وحركة فى مسرحية على سالم سماها الأهالى، وجعل لبعضهم خصوصيات كأن يتحدثوا أفرادا، وينقلوا بعض وجهات نظرهم، وفى كثير منها سخرية من الحكيم، وإن غلبت عليهم فى النهاية قوة الدعاية لأوديب، فجعلتهم

لا يؤمنون بغير تصوراتهم، حتى بعد أن عرفت حقيقة أن أوديب لم يقتل الوحش ظلوا يهتفون له.. أنت اللى قتلت الوحش.

وكانت شخصيتا الراعين من الشخصيات الثانوية التى احتفظ بهـا الحكيم من مسرحية سوفوكل ولم يغير من معالمها شيئا. أما باكثير فإنه وضع الراعيـين بصورة مغايرة لما فى مسرحية سوفوكل، إذ سمى الراعى الطيبى نيقـوس، وجعل منـه أداة لوكسياس ليسلم الطفل إلى الراعى الكورنثى بيتافوراس الذى كان هو أيضا أداة له ليسلم الطفل إلى بوليب.

وكان الجديد فيما صنع باكثير أن سماهما، وكانا فى مسرحيتى سوفوكل والحكيم غفلا من الاسم، فهما مجرد نكرتين أو أداتين فى المسرحيتين لتحريك الحدث. واستخدمهما باكثير شهودا لنفى التهمة عن أوديب فى تحقيق ألغى منه عنصر المفاجأة، وطال بدرجة مملة.

وغير باكثير أيضا من شخصية بوليب فلم يجعله فى خلفية المسرحية، وإنما كان أحد شخصيات المسرحية.

ففى مسرحية سوفوكل والحكيم تأتى المفاجأة فى الحدث من الراعى الذى جاء يبلغ خبر وفاته، ورسالة بوليب وأهل كورنث لأوديب باختياره ملكا عليهم خلفا للايوس. بينما يستخدمه باكثير شاهدا لينفى عن أوديب تهمة القتل العمد لوالده والاقتران بأمه، ويلقى بالاتهام على لوكسياس. ولم ينس المؤلف أن يذكر بعد شهادة بوليب أنه يتنازل عن العرش لأوديب وكأنما كان ذلك محاولة من المؤلف للابقاء على الخبر الذى بلغه الراعى لأوديب بوصية بوليب بالملك له:

بوليب : يا شعب طيبة.. إنى أهديت لكم هدية أخرى أتقبلونها منى؟

الشعب : حسبنا ما أهديتنا يا بوليب! إنا نشكر برك وكرمك!..

بوليب : يا شعب طيبة قد ترونى كبرت وهرمت. ومالى ولد يرثنى، غير ملككم أوديب فهو ابنى وقد نزلت له عن عرش كورنث. وهؤلاء ممثلو شعبى

يشهدون لكم بأن الشعب الكورنثى يوافق على هذا القرار...[٩٢]

وكان من بين مرافقى الملك الكورنثى الذى يشير إلى وجودهم هذا الحوار، زوجة الملك ميروب. التى كان أوديب سوفوكل يخشى الاقتران بها. وأنبأه الراعى أنها ليست أمه ولم تظهر فى مسرحية سوفوكل، ولا فى مسرحية الحكيم. وأراد بها باكثير أن تخبر الشعب فى التحقيق الذى يجريه أوديب أنها هى التى علمته اللغز الذى يقتل به أبا الهول، وهذا اللغز الذى علمها إياه الكاهن مخبرا إياها أن أبا الهول سيقتل أوديب إذا لم يهتد إلى حل للغز.

وكان من بين هؤلاء المرافقين للملك أيضا ذلك الرجل الذى نال من أوديب قبل أن يغادر كورنث، واتهمه بأنه لقيط.

هذا الرجل لم يذكر عنه سوفوكل أكثر من أنه رجل أهان أوديب، فى بعض مجامع اللهو[٩٣]. ويذكره الحكيم على أنه شيخ أطلق لسانه الخمر[٩٤]. أما فى مسرحية باكثير فهو من رفاق شباب أوديب ويسميه «بونتيس»، وشهد بأن الكاهن أبلغه: أن وحى أبولون اختاره ليكشف هذا السر لأوديب[٩٥].

لم يتوقف باكثير عند هذا الحد، بل أضاف شخصيات على المسرحية، وهذا ما لم يحاول الحكيم أن يصنعه. ومع أن باكثير أراد أن يصنع جديدا بهذه الشخصيات، ويضيف تفسيرا جديدا للأسطورة، إلا أنه زحم المسرحية بهذه الشخوص كما زحمها بالأحداث مما أخل بالعمل المسرحى، وأفقده أهم مقوماته وهو التركيز والتكثيف.

كان من هذه الشخصيات شخصية الكاهن الذى كان يتخفى فى زى أبوالهول، وشخصية الكاهن الذى كان يبلغ ترسياس بأخبار المعبد، وأخبار لوكسياس، وكذلك

---

(٩٢) مسرحية «مأساة أوديب»، ص ١٧٣-١٧٤.

(٩٣) مسرحية أوديبوس ملكا، ص ٢٢٣.

(٩٤) مسرحية الملك أوديب، ص ٥٩.

(٩٥) مسرحية مأساة أوديب، ص ١٤٧.

شخصية تيمون وصيفة جوكاستا التى لم تكن تعبر عن شىء سوى اشتراكها فى هذه الزحمة التى صنعها المؤلف.

كان على سالم يختلف كثيرا عن باكثير فى خلقه لشخوص أضافهم إلى المسرحية مثل: أوالح رئيس الشرطة، وأونح رئيس الغرفة التجارية، وسنفرو المؤلف المسرحى، وزوجه، وطفله، وصديقه كاعت، وكذلك كامى صديق أوديب، بالإضافة إلى المذيعة، التى تظهر فى التليفزيون والناقد الكبير ماحى كاه، وهذه الشخوص جزء من الحدث المسرحى، وكذلك القضايا التى تعرض لها[٩٦]، مما أدى إلى تقبل هذه الشخوص وعدم إخلالهم بالعمل المسرحى.

* * *

(٩٦) انظر الجزء الثانى: ص٣١٠ ومابعدها.

الفصل الثالث

مصادر دينية

وإذا كان كتاب المسرح اهتموا بالأسطورة الفرعونية واليونانية. فإن اهتمامهم بالموضوعات الدينية قد فاق أى اهتمام آخر، إذ بلغ عدد المسرحيات التى استمدت أصولها من الينابيع الدينية سبع مسرحيات.

وكان تأثير العهد الجديد فى هذه المسرحيات تأثيرا هامشيا. أما التوراة فقد استمد توفيق الحكيم منها بعض الأحداث التى طعم بها إحدى مسرحياته، بينما نال القرآن الكريم وتفسيراته الاهتمام الأكبر. فجميع هذه المسرحيات تأثرت به إلى حد كبير.

عالج هؤلاء الكتاب قصة أصحاب الكهف وسليمان الحكيم وصورة الشيطان والإنسان كما جاءت فى الإسلام. ونقلوا كذلك فكرة «فاوست» مصبوغة بصبغة إسلامية، وهم فى ذلك متأثرين فى إبرازها بمعتقداتهم.

ويظهر ذلك واضحا فى مسرحيتى أهل الكهف سنة ١٩٣٣، وسليمان الحكيم ١٩٤٣ لتوفيق الحكيم، ومسرحية عبد الشيطان سنة ١٩٤٥ لمحمد فريد أبى حديد، ومسرحية أشطر من إبليس سنة ١٩٥٣ لمحمود تيمور، ومسرحية دموع إبليس لفتحى رضوان سنة ١٩٥٥، ومسرحية هاروت وماروت[١] لعلى أحمد باكثير وكذلك مسرحية فاوست الجديد[٢].

---

(١) لم يذكر الناشر تاريخا لظهور المسرحية إلا أن وقوعها بعد مسرحية أبناء اسرائيل يجعلها تأتى فى الترتيب الزمنى بعد مسرحية دموع ابليس.

(٢) مسرحية فاوست لم تطبع وإنما حصل الباحث على مخطوط منها من الشريف خاطر المخرج بالبرنامج الثانى. وقد كتب على هذه النسخة تاريخ طبعها على الآلة الكاتبة فى ١٩٦٧/١٠/٨. وقد عرضت هذه المسرحية بالبرنامج الثانى قبل وفاة المؤلف.

(١)

تحدث القرآن الكريم عن أصحاب الكهف فى إيجاز واضح فى سورة الكهف[٣]. ألهمت الآيات القرآنية توفيق الحكيم فى وضع الإطار العام لمسرحية أهل الكهف».

واستعان المؤلف بالشروح والتفسيرات لهذه الآيات. وكان أهم تفسير استقى منه الأحداث والجو العام للمسرحية هو تفسير الطبرى[٤]، ثم تفسير الزمخشرى،[٥] وتفسير البيضاوى[٦].

وأهم هذه المصادر جميعا بالنسبة للمؤلف هو تفسير الطبرى فإنه أفاد منه فائدة كبيرة، إذ أنه جمع ماقيل من روايات حول أصحاب الكهف حتى بلغ حوالى اثنتى عشرة ألف كلمة، أى ما يعادل كتيبا، ومكنت هذه المادة المؤلف من أن يعيش فى جوهم ويمتلىء إحساسا بهم.

ولا يزيد ما كتب عن أصحاب الكهف فى التفاسير الأخرى على أن يكون اختصارا لما رواه الطبرى، وإن كان الزمخشرى والبيضاوى قد أضافا إضافات قليلة على روايات الطبرى، مكنت المؤلف أيضا من اختيار مارآه ملائما منها. ولم يغفل المؤلف فى كل ذلك عن النص القرآنى، فإنه ألتزم، به واستقى منها ألفاظا بعينها استخدمها فى حواره ومن المستبعد استفادة المؤلف من أى مصدر أجنبى آخر فى بناء مسرحيته، وليس فى هذه المصادر الأجنبية التى تحدثت عن أصحاب الكهف مصدر أقرب إلى التنازل من كتاب «جيبون» اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها، فقد تحدث

(٣) سورة الكهف، الآيات ٩-٢٦

(٤) انظر أبو جعفر محمد بن جرير الطبرى، جامع البيان فى تفسير القرآن، سنة ١٣٢١هـ، القاهرة: المطبعة الميمنية، ج ١٥، ص ١٢١، ١٤٣.

(٥) انظر محمود بن عمر الزمخشرى، الكشاف، سنة ١٣٣٤ هـ، القاهرة: المطبعة البهية المصرية، ج١، ص ٥٦٢-٥٦٧

(٦) انظر، ناصر الدين أبو سعيد عبدالله عمر بن الشيرازى البيضاوى، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، سنة ١٣٢٠هـ، القاهرة: مصطفى البابى الحلبى، ج٣، ص ٢٣١.

عن أصحاب الكهف حديثا لا يعد جديدا على القارئ المسلم عامة.

وإذا قورن ما ذكره جيبون من أحداث عن أصحاب الكهف بإحدى الروايات التى يذكرها الطبرى فى تفسيره، يظهر واضحا أنه استقى مادته من الطبرى.

يذكر الطبرى فى إحدى هذه الروايات أن الفتية فى هروبهم مروا بصاحب زرع وهو على مثل أمرهم، وذكر أنهم التمسوا منه مأوى، فانطلق معهم حتى آواهم الليل إلى الكهف «فدخلوه، فقالوا: نبيت هاهنا الليلة، ثم نصبح إن شاء الله، فترون رأيكم، فضرب الله على آذانهم، فخرج الملك فى أصحابه حتى وجدوهم قد دخلوا الكهف، فكلما أراد رجل أن يدخل عليهم أرعب، فلم يطق أحد أن يدخل، فقال قائل: أليس لو كنت قدرت عليهم قتلتهم؟ قال: بلى، قال فابن عليهم باب الكهف، ودعهم فيه يموتون عطشا وجوعا ففعل»[٧]

ولا يزيد جيبون كثيرا على ذلك، فهو يذكر أن سبعة من أشراف أفسوس هربوا من اضهاد ملكهم، و «اختبأوا فى كهف متسع فى سفح جبل قرب المدينة، وهناك حكم عليهم الطاغية بأن يهلكوا فأعطى أوامره بأن يحكم قفل باب الكهف بحشد من الأحجار الضخمة، وفى الحال راح النوام السبعة فى سبات عميق[٨]. ويذكر جيبون بعد ذلك، أنه فى نهاية مدة نومهم «فان عبيد أدليوس Adoluis الذى ورث الكهف عن أسلافه، أزالوا الحجارة لتمدهم بما يلزم لبناء مبنى ريفى»[٩] وتكاد أن تكون هذه الصورة ترجمة لما يذكره الطبرى من أن الله «ألقى فى نفس رجل من أهل ذلك البلد الذى به الكهف، وكان الجبل بنجلوس الذى فيه الكهف لذلك الرجل، واسم ذلك الرجل أبو الياس – أن يهدم البنيان الذى على فم الكهف، فيبنى به حظيرة لغنمه،

---

(٧) الطبرى، المرجع نفسه، ج١٥، ص١

(٨) Gibbon, E., The Decline And Fall ef the Roman Empire, in Huthins ed., Great Books, 1952, Chicago: Encyclope. adia Britannica,. "P. 544"

ترجم الكتاب أحمد نجيب هاشم، سنة ١٩٦٩، القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ولكن دون أن تترجم هوامش الكتاب التى استخدمها البحث لذا فضلت الرجوع إلى الأصل.

(٩) المرجع السابق، ص ١٣٤

فاستأجر عاملين ينزعان الحجارة، ويبنيان بها تلك الحظيرة حتى نزعا ما على فم الكهف حتى فتح الله عنهم باب الكهف[١٠].

وما أحدثه جيبون من تغييرات فى هذه الرواية هو استبدال استئجار أبى إلياس لعاملين لهدم الكهف بعبيد أدليوس.

يلتقى اسم أدليوس بأبى إلياس فى نطقهما. ولعل التقارب بينهما أكبر من التقارب بين اسم أخنوخ المعروف لدى العرب باسم إدريس، أو باسم يونان المعروف لدى العرب أيضا باسم يونس. ولا يمكن أن يوجد مصدر يخدم البحث فى معرفة أى الاسمين أصح، إذ أن هذه الرواية إحدى الروايات الكثيرة التى رواها الطبرى، واستند إليها جيبون دون أن يتمكن من معرفة أصلها. ولم يستند المؤلف إلى هذه القصة فى مسرحيته، ولم يشر إلى الطريقة التى فتح بها الكهف، ولم يكن محتاجا إلى ذلك، فإن الكهف لم يغلق مطلقا فى مسرحيته طوال نومهم.

ويمكن تحديد ما أخذه المؤلف من هذه المصادر من خلال الحدث والشخصية.

١

ويظهر الحدث واضحا من خلال اختيار المؤلف للمكان والزمان الذى عاشته الأحداث. فهو قد اختار مدينة طرسوس مكانا لأحداث المسرحية، وهو بهذا خرج عن الرواية التى ذكرها الزمخشرى عن على بن أبى طالب، من أن اسم مدينة أصحاب الكهف هو أفسوس[١١]. وقد تابع هذه الرواية الكتاب المحدثون مثل جيبون[١٢] ودائرة المعارف الإسلامية[١٣]، والموسوعة العربية الميسرة[١٤]، كما أن المؤلف بذلك قد

---

(١٠) الطبرى، المرجع السابق، ص١٣٤.

(١١) انظر، الزمخشرى، المرجع السابق، ص٥٦٥

(١٢) Ibid.

(١٣) انظر، دائرة المعارف الإسلامية، المرجع السابق ص٤٥٥

(١٤) انظر، الموسوعة العربية الميسرة، إشراف محمد شفيق غربال، سنة ١٩٦٥، القاهرة: مؤسسة فرانكلين، ٣ج ١، ص ٢٥٢

استبعد أيضا رواية الطبرى، التى تذكر أن اسم المدينة هو أفسوس[١٥]. استند المؤلف فى اختيار هذا إلى رواية أخرى، ذكرها الزمخشرى، وتابعة فيها البيضاوى من أنه قيل أن مدينتهم هى طرسوس[١٦].

ولعل ما دفع المؤلف إلى هذا الاختيار، هو أن مدينة طرسوس متواردة لدى العرب القدماء والمحدثين على السواء، فهى ترتبط بتاريخهم القديم، عندما كانت هذه المدينة تمثل الحدود بين العرب والروم، ولا زالت الجبال المسماة باسمها – طوروس – تمثل الحدود الحالية بين الأرض العربية وتركيا، ولما كان المؤلف يريد أن يكتب تراجيديا اسلامية، مرتبطة بالعرب، لذا فقد أراد أن يحيطها بالجو المعروف لديهم، دون أن يقحم على آذانهم اسما يبعد بتأثيره عما أراده لها.

وأما الكهف الذى اتجه إليه الفتية، فإن المؤلف سماه «كهف الرقيم»[١٧] «وهذه التسمية ترجع إلى قبوله أن يكون اسم الجبل هو الرقيم. وقد اختلفت حول قوله تعالى ﴿إن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا﴾[١٨]. ويذكر الطبرى روايات مختلفة منها أن البعض يقول إن الرقيم اسم القرية، وآخرون يذكرونه اسما للوادى الذى فيه أصحاب الكهف[١٩].

وقد فسر الضحاك قوله تعالى ﴿إن أصحاب الكهف والرقيم﴾ بأن الكهف غار فى الوادى والرقيم اسم الوادى[٢٠]. ويرى آخرون أن المعنى به لوح، أو حجرة أو كتاب، كتبت عليه قصة أهل الكهف، وذلك استنادا إلى قوله تعالى: ﴿وما أدراك ما سجين* كتاب مرقوم﴾[٢١]، وقوله تعالى ﴿ما أدراك ماعليون* كتاب مرقوم* يشهده المقربون﴾[٢٢].

---

(١٥) انظر، الطبرى، المرجع السابق، ص ٢١٩

(١٦) انظر، الزمخشرى، المرجع السابق، ص٢٦٤، البيضاوى، المرجع السابق، ص٢١٩

(١٧) المسرحية، ص ٥

(١٨) سورة الكهف، من الآية (٩)

(١٩) انظر، الطبرى، المرجع السابق، ص١٢٢-١٢٣

(١٠) الطبرى، ص ١٢٢.

(٢١) سورة المطففين؛ الآية (٨-٩).

(٢٢) سورة المطففين، الآية (١٩-٢١).

وذكر أيضا أنه اسم جبل أصحاب الكهف، وإلى هذا استند المؤلف فى تسمية غاره بغار الرقيم، ولم يقبل ماقيل من أن اسمه حيرم.

ويرتبط زمان المسرحية كذلك بالحدث ارتباطا كبيرا، فإن لهذا الزمن علاقة وثيقة بأحداثها، فمن خلاله برزت فيه صورتان للأحداث، صورة للعصر الذى عاش فيه أصحاب الكهف قبل نومهم، والصورة الثانية للعصر الذى استيقظوا فيه، وما استتبع ذلك من أحداث مرتبطة بهذا التغيير الزمنى.

وأخذ المؤلف من الطبرى صورة العصر الذى نام أهل الكهف، وهو عصر الملك دقيانوس ويسميه جيبون ديسيوس Dacuis الذى اشتهر بعصر اضطهاد المسيحيين.

ويظهر ذلك فى بداية المسرحية حين استيقظ مشلينيا ومرنوش، فإنهما أخذا يتحدثان فى أمر المذبحة التى أعدها دقيانوس للمؤمنين بالمسيح، ويذكران كيف فرا بدينهما منه إلى الكهف، الذى دلها عليه الراعى يمليخا ثالثهم، وكان الحديث عن المذبحة يصبغ حوارهما وحركتهما، مهد بهالمؤلف للإقناع بالأسباب التى أدت إلى لجوئهم للكهف.

وكان اعتماد المؤلف فى تحديد أسباب ذلك على الطبرى، وعلى ما يذكره القرآن الكريم، من أن أصحاب الكهف كانوا من المؤمنين بالله الواحد، كـافرين بـالشرك السائد بين أبناء قومهم، فاعتزلوهم فرارا بدينهم إلى كهف الجبل: ﴿نحن نقص عليك نبأهم بالحق إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى* وربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا ربنا رب السموات والأرض، لن ندعو من دونه إلهًا لقد قلنا إذًا شططا* هؤلاء قومنا اتخذوا من دُونه آلهة لولا يأتون عليهم بسلطان بين فمن أظلم ممن افترى على الله كذبا، وإذا اعتزلتموهم وما يعبدون إلا الله فأووا إلى الكهف ينشر لكم ربكم من رحمته ويهيئ لكم من أمركم مرفقا﴾[٢٣]

ويذكر الطبرى أن أهل العلم قد اختلفوا فى سبب مصير هؤلاء الفتية إلى الكهف الذى ذكره الله فى كتابه[٢٤]. ويفصل بعد ذلك فى بيان هذه الروايات ويذكر منها «أن

(٢٣) سورة الكهف، الآية ١٣-١٦

(٢٤) الطبرى، المرجع السابق، ص ١٢٣

الفتية كانوا على دين عيسى على الإسلام، وكان ملكهم كافرا، وقد أخرج لهم صنما، فأبوا، وقالوا ربنا رب السموات والأرض لن ندعو من دونه إلها لقد قلنا إذًا شططا، فاعتزلوا قومهم لعبادة الله»[٢٥].

وفى رواية أخرى تتوسع فى وصف اضطهاد دقيانوس للمؤمنين، وكيف أنه كان يتتبعهم فى قرى الروم حتى انتهى به الأمر أن نزل قرية أصحاب الكهف فلما رأوا ما يحل بالمؤمنين من عذاب انطلقوا إلى الكهف مستخفين بدينهم»[٢٦]. وهو فى هذه الرواية لم يذكر إذا كان أمرهم قد عرف أم لا، ولكنه يورد ذلك صراحة فى رواية أخرى من أنهم اتجهوا إلى الكهف قبل أن يعرف أمرهم[٢٧]. وهذا يتعارض مع النص القرآنى الذى يذكر أن الاضطهاد المباشر كان سبباً لاستخفائهم فى قوله تعالى «إنهم إن يظهروا عليكم يرجموكم أو يعيدوكم فى ملتهم ولن تفلحوا إذًا أبدا»[٢٨].

ويذكر الطبرى أيضاً فى رواية أخرى من أن أحد أصحاب الكهف كان من حواريى السيد المسيح[٢٩] وهو بهذا يخرج عصر الرواية عن عصر الملك دقيانوس

وقد حدد المؤلف المدة الزمنية التى نامها الفتية بثلاثمائة عام. وقد عرض ذلك حين خرج يمليخا ليرى غنمه، وعاد سريعا لصاحبيه، بعد أن تكشفت له حقيقة أنهم مكثوا فى الكهف ثلاثمائة عام:

يمليخا : أتدرى كم لبثنا فى الكهف؟

مرنوش : أسبوعا. (يمليخا يضحك ضحكات عصبية هائلة) شهرا على حسابك الخرافى.

يمليخا : (على نحو مخيف) مرنوش إنا موتى؛ إنا أشباح

---

(٢٥) المرجع نفسه، ص٢٣.

(٢٦) انظر، المرجع نفسه، ص ١٢٤

(٢٧) انظر، الطبرى المرجع السابق، ص ١٢٦

(٢٨) سورة الكهف، الآية ٢٠

(٢٩) الطبرى، المرجع السابق، ص ١٢٧.

مرنوش : ما هذا الكلام ياعيليخا؟

عيليخا : ثلاثمائة عام. تخيل هذا .ثلاثمائة عام لبثناها فى الكهف[٣٠]

استند المؤلف فى ذلك إلى ظاهر النص القرآنى ﴿ولبثوا فى كهفهم ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا قل الله أعلم بما لبثوا﴾[٣١]. وهو حين حدد المدة بثلاثمائة عام دون زيادة، قبل بذلك ما يذكره الكازرونى من أن مدة لبثهم ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعا إذا اعتبرت ثلاثمائة سنين قمرية لأن التفاوت بين ثلاثمائة سنين شمسية وثلاثمائة سنين قمرية تسع سنين قمرية[٣٢]، وأخذ كثير من المفسرين بظاهر الآية فى تحديد المدة الزمنية التى قضاها أهل الكهف نياما، وأجمعت على ذلك روايات الطبرى المتعددة باستثناء رواية واحدة، كانت أكثر قبولا فى تفسير النص القرآنى وهى أن مدة مكث الفتية «لا يعلمه سوى الذى يعلم غيب السموات والأرض وليس ذلك إلا الواحد القهار»[٣٣]. وإلى هذا استند عبد الحليم النجار مستدركا على دائرة المعارف الاسلامية من أن الله لم ينص على المدة التى مكثوها قبل أن يعثر عليهم»[٣٤].

ولم يعرف الفتية حين استيقظوا شيئا عن المدة التى مكثوها، وكان هذا طبيعيا فليس من اليسير أن يدركوا حال يقظتهم شيئا عن حقيقتها.

ولقد ذكر القرآن تساؤلهم فى هذا الصدد، ﴿وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم، قالوا ربكم أعلم بما لبثتم﴾[٣٥] ولكى تتم عملية تعارفهم بواقعهم الجديد خرج أحدهم ليشترى لهم طعاما: ﴿فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيها أزكى طعاماً، فليأتكم برزق منه وليتلطف ولا يشعرن بكم أحدا﴾[٣٦]. استخدم جيبون هذا النص القرآنى فى عبارة تكاد تكون

---

(٣٠) مسرحية أهل الكهف، ص ٦٤

(٣١) سورة الكهف، الآية ٢٥

(٣٢) أبو الفضل الكازرونى، هامش تفسير البيضاوى، ج ٣، ص ٢٢٢

(٣٣) الطبرى، المرجع السابق، ص ١٤١

(٣٤) انظر، عبد الحليم النجار، دائرة المعارف الإسلامية، ص ٤٥٦

(٣٥) سورة الكهف من الآية ١٩

ترجمة له. فهو يذكر أن الفتية «بعد نومهم الذى ظنوه ساعات قليلة كان الجوع يعصرهم، فقرروا أن يذهب واحد منهم، هو يامبليشوس Jamblichus إلى المدينة فى تكتم شديد ليشترى لرفاقه طعاما»[٣٧] وما أضافه جيبون على النص القرآن هو أنه حدد اسم الرجل الذى طلبوا منه أن يذهب ليحضر لهم طعاما، وهو يا مبليشوس المعروف فى العربية بيمليخا وهذا أخذه جيبون عن الطبرى الذى يذكر أن الذى كان يقوم بشئونهم هو يمليخا، وأنه خرج بعد يقظتهم ليأتى لهم بالطعام»[٣٨].

استخدم المؤلف أيضا هذه العبارة القرآنية فى حوار مسرحى، وكان الحوار يدور بين مشلينيا ومرنوش. فلقد سأل مشلينيا مرنوش بعد يقظتهم «كم لبثنا؟ فأجابه مرنوش بنص الجملة القرآنية «يوما أو بعض يوم». ولقد وسع المؤلف هذا دائرة الحوار ليبين منطقية تصورهما:

مشلينيا : كم لبثناها هنا؟

مرنوش : يوما أو بعض يوم

مشلينيا : ومن أدراك؟

مرنوش : وهل ننام أكثر من هذا القدر؟

مشلينيا : صدقت...[٣٩]

أراد المؤلف بهذا أن يترك الجو النفسى كما كانوا عليه قبل نومهم قائما بأبعاده بعد يقظتهم. أى تظن أحلامهم ومشاكلهم ورؤاهم هى، حتى يعطى لنفسه الحرية فى تصور انفعالاتهم إزاء الواقع الجديد الذى يواجهونه.

كما أن المؤلف استخدم الآية الكريمة فى بناء موقف درامى أقامه، ليكون وسيلة لتعرف أصحاب الكهف على واقعهم الجديد، كما أنه وسيلة لتعرف الناس عليهم. لقد

---

(٣٧) Ibid.

(٣٨) انظر الطبرى، المرجع السابق، ص ١٢٥ - ١٢٦

(٣٩) المسرحية، ص ٦.

أحس أهل الكهف بالجوع، واستخدم المؤلف ذلك ليجعل يمليخا يقطع حوارا لم يعجبه بينه وبين مرنوش، فيخبره بأنه ذاهب تحت ستر الظلام، ليشترى لصاحبيه طعاما:

مرنوش : إلى أين أيها الراعى المتنسك؟

يمليخا : (فى تردد) إنى ..إنى.. إنى.. أحس الجوع ألا أذهب إلى المدينة تحت ستر الظلام أحضر طعاما لكما ولى[٤٠]

يحرك المؤلف الموقف القرآنى تحريكا حيا، يمتد فى حواره فتبدو داخل النص تلقائية صادرة من طبيعة الموقف حتى ليكاد التأثر بالأصل يستخفى، فيرى بعد ذلك مرنوش يسير وراء يمليخا ويتابعه فى حديثه ويسأله إن كان معه نقود:

يمليخا : معى.

مرنوس (وهو يدس يده فى جيبه) بل انتظر! كانت معى أمس فيها أذكر دراهم من الفضة. إنها لم تزل فى جيبى.. خذ.. (يمليخا يأخذ من النقود ويخرج).[٤١]

استخدم المؤلف أيضا النص القرآنى ﴿وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال﴾[٤٢].

وكان استخدام المؤلف لهذا النص استخداما فنيا ذكيا، فهو قد جعل الكهف ملتفا بالظلام، فأحاط الجو المسرحى برهبة تلائم الموضوع.

وحين استيقظوا، وذهب يمليخا ليشترى لهم طعاما كان فى تصوره أنه يذهب فى جنح الظلام، ولكنه تكشف أن الشمس فى كبد السماء، وأن الحرارة والضوء لايدخلان إلى الكهف، كأنما الشمس تميل عنه فى ذهابها وإيابها:

يمليخا : أنتما فى الظلام تنتظران الفجر والشمس فى كبد السماء.

---

(٤٠) المسرحية، ص ١٨، ١٩

(٤١) المسرحية، ص ٢٠

(٤٢) سورة الكهف، الآية ١٧

مرنوس : أين هذا؟

يمليخا : خارج الكهف.. ولقد عثرت بالباب، فإذا هو دوننا ولا نعرف. ولكن ...شيء عجيب.. إن الحرارة والضوء لايدخلان إلينا منه: كأنما الشمس تميل عنه فى ذهابها وإيابها..[٤٣]

يفسر الطبرى ذلك، بأن الشمس لو طلعت عليهم قبالتهم، لأحرقتهم وثيابهم، أو أشحبتهم»[٤٤].

وقد أراد المؤلف بهذا الموقف أن يمهد لتقبلهم حقيقة بقائهم فى الكهف، فاستخدم تفسير الطبرى وهو إلى حد كبير تفسير يقترب من الواقع أضاف له المؤلف إيضاحا كبيراً.

وبعد عودة يمليخا إلى الكهف واكتشافه التغيير فى المدينة، اعتقـد أن المدة التى قضوها فى الكهف شهر.

وعندما أنكروا عليه ذلك، ذكر لهم قصة رجل كان مؤمنا بالله اعتصم فى غار فى مواجهة السيل، فنام شهرا حتى انقطع السيل وهو لا يرى فى القصة عجبا، وتفسيره لذلك أن الجثث لاتفسد بالرطوبة، وحين يحاول مرنوش التهكم بأنه ليس هناك مطر ولارطوبة، ذكر لهم أن ميل الشمس عن الكهف كان معجزة المسيح، كى لا تؤذى حرارتها أبدانهم:

يمليخا : لعلنا مكثنا شهرا.

مرنوش : ويحك! شهرا؟ وأين كنا طول هذه المدة.

يمليخا : كنا نياما.

مرنوس : أهذا كلام عاقل؟

---

(٤٣) المسرحية، ص ٣٠

(٤٤) الطبرى، المرجع السابق، ص ٣٠

يمليخا : ولم لا؟ إنى سمعت من جدتى ومن والدتى وأنا صغير أن راعيا اعتصم بغار من سيل هائل، وكان مؤمنا بالله، وبالمسيح فنام شهرا، حتى انقطع السيل، فصحا، وخرج سالما، كما دخل، دون أن يشعر بالزمن!

مرنوش : تلك أساطير عجائز.

يمليخا : إنى أومن بهذه الأسطورة، ولا أرى فيها عجبا لقد قيل إن الجثث لا تفسد سريعا فى الغار لرطوبة المكان. فكيف والشهر ممطر؟ وكيف وإرادة الله والمسيح تشاء النجاة لذلك المؤمن!

مرنوش : (نصف ساخر) وفى حالتنا هذه؟ ما تقول أهو المطر والسيل؟ أم إرادة الله والمسيح؟

يمليخا : فى حالتنا هذه كذلك.. أم أقل أنى رأيت الشمس تميل عن الكهف على نحو عجيب؟ أليس ذلك كى لا تؤذى حرارتها أبداننا؟ هى إرادة الله والمسيح شاءت هذه الأعجوبة لتنجى المؤمنين.(٤٥)

ومع أن ما يذكره يمليخا كان غريبا عليهم، فإنهم بدأوا يشكون فى أنهم مكثوا يوما أو بعض يوم، إذ أنهم أخذوا يلاحظون أن أظافرهم وشعر لحاهم ورءوسهم قد طال:

مشلينيا : فى زمن إقامتنا فى الكهف. ألا تذكر أنى أتيته حليقا؟ هأنذا الآن ولحيتى مرسلة وشعرى يتدلى، ما تنبهت إلى ذلك إلا الساعة وأنا أحك رأسى بظفرى.

يمليخا : نعم... نعم... أنا كذلك لحظت وأنا أخرج قطعة الفضة للرجل أن أظافرى طويلة على هيئة لم أعهدها من قبل! ومن يدرى لعل الرجل ارتاع من منظر شعرى المبعثر الأشعث ونحن هنا لا نلحظ شيئا ولا يرى أحدنا الآخر(٤٦)

---

(٤٥) المسرحية، ص ٣٢، ٣٣

(٤٦) المسرحية، ص ٣١، ٣٢

استمد المؤلف هذا الموقف من الزمخشرى، فى معرض تفسير قولة تعالى: «قالوا ربكم أعلم بما لبثتم» إن ذلك كان «إنكارا عليهم من بعضهم والله أعلم بمدة لبثهم، كان هؤلاء قد علموا بالأدلة أوبإلهام من الله أن المدة متطاولة، وأن مقدارها منهم لايعلمه إلا الله، وروى أنهم دخلوا فى الكهف غدوة وكان انتباههم بعد الزوال فظنوا أنهم فى يومهم، فلما نظروا إلى طول أظفارهم وأشعارهم، قالوا ذلك.[٤٧]

وليوضح المؤلف تأثير الزمن على أصحاب الكهف بعد خروجهم منه ورؤيتهم للناس ورؤية الناس لهم لجأ إلى الطبرى، ففى روايته توضيح وتفصيل، فهو يذكر أن يمليخا «دنا من الذين يبيعون الطعام فأخرج الورق الذى كانت معه، فأعطاها رجلا منهم فقال: بعنى بهذه الورق يا عبد الله طعاما، فأخذها الرجل فنظر إلى ضرب الورق ونقشها، فعجب منها، ثم طرحها إلى رجل من أصحابه فنظر إليها، ثم جعلوا يتطارحونها بينهم من رجل إلى رجل من أصحابه، ويتعجبون منها، ثم جعلوا يتشاورون بينهم، ويقول بعضهم لبعض، إن الرجل قد أصاب كنزا[٤٨] وتمضى القصة كما يرويها الطبرى إلى أن أخذوا إلى رجلين صالحين، وكانا يقومان بأمر المدينة، فعرفا حقيقة أمره، وأرسلوا لملكهم يخبرانه بخبر أصحاب الكهف، فجاء لملاقاة الفتية.[٤٩]

أخذ المؤلف من الرواية ما لاءمه منها، ودعم به بناء المسرحية، وغاير فيها ما لا يخدم الإطار الذى أقام عليه أحداثه فبعد أن خرج يمليخا من الكهف رأى أمامه فارسا يلبس لباسا غريبا، وكأنه صياد، فأبرز له ما معه من فضة عارضا عليه شراء بعض صيده فما تبينه حتى امتلأ رعبا. ولكز فرسه، يريد الركض، فأمسك يمليخا بزمام الدابة، وأوقفه، وهو يلوح له بالنقود. وفى النهاية أخذ منه قطعة فى حزر، وجعل يتأملها، وهو يرقبه، وإذا بالصياد يقول فى تلعثم وخوف وعجب، وهو يقلبها بين أصابعه دقيانوس ! ضرب فى عهد دقيانوس! ثم رفع رأسه متشجعا وقال له: أمعك من هذا كثير؟ «فأخرج له كل ما معه: فقال أين وجدته!» وعندما استفسره يمليخا بما يعنى من

---

(٤٧) الزمخشرى، المرجع السابق، ص ٥٦٤

(٤٨) الطبرى، المرجع السابق، ص ١٣٥

(٤٩) انظر، المرجع نفسه، ص ١٣٦.

هذا القول قال الصياد: «إن هذه النقود قديمة... هـذا كنز؟!!» فحسب يمليخا أن بالرجل مسا فخطف منه قطعته، ثم عاد إلى الكهف ليخبر زملاءه بما حدث[٥٠] وهو لا يدرى أن الرجل قد ذهب ليخبر عنه: وبينما كانوا يتحادثون عن هذا الفارس ويتناقشون فى أمره، إذا بأصوات خارج الكهف تقترب منهم، كانت هذه الأصوات تنادى صاحب الكنز، وتطلب منه الخروج إليهم، وتصور أصحاب الكهف أنهم قد حوصروا ،فطلب منهم يمليخا أن يسلموا أنفسهم لله والمسيح: «صوت ضجة خارج الكهف»

يمليخا : صه، أتسمعان؟

مرنوش : ما هذا أيضا؟

يمليخا : مرهفا الأذن هذا صوت أناس كثيرين،

مرنوش : (ناهضا بقوة) ويلنا؛ هلكنا..

مشلينيا : هلكنا.

مرنوش : نعم. هؤلاء هم ولا ريب رجال دقيانوس جاءوا يلتمسوننا أرأيت يايمليخا؟ إن هذا الفارس المخبول قد ذهب ودل على مكاننا. ألم أقل لكم لا خروج قبل أن نستوثق من الأمان؟ وأنت يامشلينيا الذى كنت على وشك الخروج. (صوت الناس فى الخارج يقترب)

الناس : (صائحين فى الخارج) يا صاحب الكنز.. أبرز إلينا يا صاحب الكنز لا تخف: أخرج لنا ولا ولا تخف:

مرنوش : أى كنز!.. من هو صاحب الكنز؟:

يمليخا : (يشير بالصمت هامسا) صه: صه:

مشلينيا : (همسا). أخشى أن يدخلوا علينا.

---

(٥٠) انظر المسرحية، ٣٠، ٣١

الناس : (تقترب من باب الكهف) هذا كهف! هذا باب كهف!

فئة أخرى
من الناس : لكنه مظلم!.. إنه مظلم..!

فئة أخرى : احضروا المشاعل؟ أوقدوا المشاعل.

مرنوش : (همسا) ما العمل؟

مشلينيا : (همسا) إننا محاصرون!

يمليخا : (همسا) فلنسلم أنفسنا لله والمسيح.[٥١]

وبهذا الموقف يختتم الفصل الأول، ليبدأ الفصل الثانى فى قصر الملك، وكانت الأنباء قد حملت إلى غالياس مربى الأميرة، نبأ أن كنزا من عهد دقيانوس، مدفون بكهف الرقيم «وكان يتحادث مع الأميرة عنه، وحين يدخل الملك يحادثهم عن الأشباح التى رآها الصياد وصحبه، إذ بعد أن ذهب إلى الكهف مع الناس عاد يعدو على فرسه إلى القصر، ليروى أنهم أبصروا ثلاث مخلوقات أشعارهم مدلاة، ويلبسون ملابس غريبة ومعهم كلب عجيب المنظر فولوا منهم رعبا.

وأصبح الموقف بعد هذا يحتاج إلى وسيلة للتعرف عليهم، ولقد استخدم المؤلف هنا ما ذكره الطبرى فى إحدى رواياته، من أن رجلين مؤمنين كانا فى بيت الملك دقيانوس يكتمان إيمانهما، اسم أحدهما يندررس واسم الآخر روناس، فائتمرا أن يكتبا شأن الفتية أصحاب الكهف، أنسابهم وأسماء آبائهم وقصة خبرهم فى لوحين من رصاص، ثم يصنعا له تابوتا من نحاس، ثم يجعلا التابوت فيه، ثم يكتبا عليه فى فم الكهف، بين ظهرانى البنيان ويختما على التابوت، بخاتمها وقالا: لعل الله أن يظهر على هؤلاء الفتية قوما مؤمنين قبل يوم القيامة، فيعلم من فتح عليهم، حين يقرأ هذا الكتاب خبرهم ففعلا»[٥٢] وفى رواية أخرى يتحدث فيها عن تأويل كلمة الرقيم، وقول «أهل الأخبار

(٥١) المسرحية، ص ٣٤، ٣٥
(٥٢) الطبرى، المرجع السابق، ص ١٢٦

أن ذلك لوح كتبت فيه أسماء الكهف وخبرهم حين آووا إلى الكهف، ثم قال بعضهم رفع ذلك فى خزانه الملك، وقال بعضهم بل كان ذلك محفوظا عند بعض أهل بلدهم[٥٣].

وحين خرج يمليخا من الكهف ليأتى بالطعام وشك الناس فى أمره «انطلقوا به إلى ملكهم وكان لقومهم لوح يكتبون فيه ما يكون فنظروا فى ذلك اللوح»[٥٤].

استخدم المؤلف هذا فى مسرحيته فذكر كتابا لراهبين كتبا قصة أصحاب الكهف وأسماءهم وحين يتحدث الملك مع غالياس، عما قرأه أصحاب عنهم فى كتاب الراهبين، وعما سمع، فهو يخاطب نفسه «ثلاثة رابعهم كلبهم» وحين تسأله بريسكا إيضاحا، يذكرها بقصة حدثها عنها - من قبل - لفتية من أشراف الروم هربوا بدينهم فى عهد دقيانوس، ولم يعودوا ولبث معاصروهم ينتظرون عودتهم. وخلال هذا الحوار يذكر الملك أن يمليخا كان من بين الناس فى الغار، قال عندما رآهم أنهم ليسوا أشباح موتى، وذكر أن آباءهم وأجدادهم، حدثوهم عن فتيين من أصحاب دقيانوس هربا منه، ولحق بهما راع وكلبه، وأنهم اختفوا ولكنهم سوف يظهرون فيما بعد[٥٥]. وبهذا استخدم المؤلف هذه الرؤى القديمة، لتكون أداة تعرف على قصة أهل الكهف وليقيم منها موقفاً متوازنا، يكون منه بعداً بين أصحاب الكهف، والناس، وبعدا آخر بين الناس وأصحاب الكهف، هذا البعد كما أراده المؤلف وسيلة لخلق فجوة لا تمكن من اقتراب أحدهما من الآخر، وليكون مسببا لعودتهم إلى الكهف بعد ذلك.

وحين عادوا إلى الكهف ثانية، استخدم المؤلف ما ذكره الطبرى من أن الملك أمر «بجعل كهفهم مسجدا يصلى فيه وجعل لهم عيدا عظيما»[٥٦]، وذلك بأن جعل القوم يحتفون بسد باب الكهف، فأقاموا مهرجانا دينيا عاما. وحين يسأل الملك الراهب عما إذا كان يضع أجسادهم فى التوابيت، فإن الراهب يخبره بأنه لا حاجة لهم بالتوابيت:

(٥٣) المرجع نفسه، ص ١٢٢
(٥٤) المرجع نفسه، ص ١٢٣
(٥٥) انظر المسرحية، ص ٤٤
(٥٦) الطبرى، المرجع السابق، ص ١٣٧.

الملك : ألا ترى أن نضع أجسادهم المقدسة فى توابيت ثمينة؟

الراهب : كلا يا مولاى. فلنتركهم كما هم حتى يكون هناك فرق بين أولياء الله الصاعدين إلى السماء وبين البشر الماكثين فى الأرض. إنهم ليسوا فى حاجة إلى التوابيت فهم عما قليل يصعدون[٥٧].

ولقد استخدم المؤلف هذا الحوار من موقف ذكره الطبرى، بأن الملك أمر أن يجعل لكل منهم تابوتا من الذهب، فلما أمسوا، ونام، أتوه فى المنام، فقالوا إنا لم نخلق من ذهب ولا فضة، ولكنا خلقنا من تراب وإلى التراب نصير فاتركنا كما كنا فى الكهف على التراب حتى يبعثنا الله[٥٨].

ولم يتوقف الحكيم فى الأخذ من مصادره عند هـذا الحد؛ وإنما تعدى ذلـك إلى شخصيات المسرحية.

٢

اختار المؤلف من بين شخـوص أهل الكهف ثـلاث شخصيات ليكـونوا أبـطال مسرحيته. وهو يعتمد فى ذلك على الحرية التى تركها القرآن الكريم له ولغيره فى هذا التحديد، إذ أن القرآن الكريم لم يحدد عددهم وتركه مطلقا بقوله تعالى: ﴿سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب ويقولون سبعة ثامنهم كلبهم قـل ربى أعلم بعدتهم مـا يعلمهم إلا قليل فـلا تمار فيهم إلا مـراء ظـاهـرا ولا تستفت فيهم منهم أحدا﴾[٥٩].

يرد الطبرى هذا القول فى أحد أوجهه لتفسير هذا النص، بأن الله سبحانه وتعالى «يخاطب نبيه صلى الله عليه وسلم، ولا تستفت فيهم منهم أحدا، يعنى من أهل الكتاب أحدا، لأنهم لا يعلمون عدتهم وإنما يقولون فيهم رجما بالغيب لا يقينا من القول»[٦٠]،

---

(٥٧) المسرحية، ص ١٧٠.

(٥٨) الطبرى، المرجع السابق، ص ١٣٧.

(٥٩) سورة الكهف، آية ٢٢.

(٦٠) الطبرى، نفس المرجع السابق، ص ١٤٠.

وكان بعض المسلمين يردونهم إلى سبعة، وأن أهل الكتاب يرونهم ثلاثة، وآخرون يرونهم خمسة، وهذا ظاهر ما قيل من أن السيد والعاقب وأصحابها من أهل نجران كانوا عند النبى صلى الله عليه وسلم، فجرى ذكر أصحاب الكهف فقال السيد وكان يعقوبيا، كانوا ثلاثة ورابعهم كلبهم، وقال العاقب وكان نسطوريا، كانوا خمسة وسادسهم كلبهم، وقال المسلمون كانوا سبعة وثامنهم كلبهم، فحقق الله قول المسلمين، وإنما عرفوا ذلك بأخبار رسول الله ﷺ عن لسان جبريل عليه السلام[٦١].

تضاربت الروايات فى هذا الصدد، فذكر بعضهم أنهم ثمانية[٦٢]، كما يرتفعون فى بعضها الآخر إلى ثلاثة عشر رجلا[٦٣]، وإن كان الرأى الشائع لدى المفسرين أنهم سبعة، فقد روى عن ابن عباس، أنه كان يقول - مشيرا إلى الآية الكريمة «ما يعلمهم إلا قليل»[٦٤] «أنا من أولئك القليل الذى استثنى الله، كانوا سبعة وثامنهم كلبهم»[٦٥]، ويذكر الكشاف أنهم سبعة[٦٦]، والتزم المفسرون المتأخرون[٦٧] بعد ذلك بهذا العدد.

ويبدو أن التزام المفسرين بهذا العدد مرجعه إلى المصادر السريانية التى تحدثت عنهم، فقد تحدث عنهم أسقف ساروق السريانى جيمس (٤٥٧-٥٢١)[٦٨]، وكان ميلاده بعد سنتين من وفاة ثيودسيوس الثانى[٦٩]، وإن كان لا يستطاع الجزم بهذا التأثير، وربما كان مرد تحديدهم هذا إلى استنتاجهم الخاص، وبعد أن تكشفت لهم الثقافة السريانية دعمت هذا الاستنتاج، فالتزموه، وقصة أهل الكهف معروفة فى الغرب باسم «نوام أفسوس السبعة»[٧٠] ويسميهم جيبون «النوام السبعة»[٧١].

---

(٦١) الزمخشرى، المرجع السابق، ص ٥٦٥.

(٦٢) انظر الطبرى، المرجع السابق، ص ١٢٤، ١٣٦.

(٦٣) دائرة المعارف الإسلامية، ص ٤٥٥.

(٦٤) سورة الكهف، الآية ٢٢.

(٦٥) الطبرى، المرجع السابق.

(٦٦) انظر الزمخشرى، الكشاف، ص ٥٦٥.

(٦٧) انظر البيضاوى، المرجع السابق، ص ٢٢١.

(٦٨) Gibbon, Op, Cit, «P. 805»

(٦٩)

(٧٠) Ibid.

(٧١) دائرة المعارف الإسلامية، ص ٤٥٥.

وأما عن أسمائهم فإن المؤلف لجأ إلى الزمخشرى، وليس البيضاوى كما يذكر إسماعيل أدهم[٧٢]، فالبيضاوى متأخر عن الزمخشرى، بما يمكن معه أن يقال إن البيضاوى قد استقى هذه الرواية منه، وليس العكس.

وتنسب هذه الرواية إلى الإمام على، من أنهم «كانوا سبعة نفر»، أسماؤهم يمليخا ومكشلينيا ومشلينيا، هؤلاء أصحاب يمين الملك، وكان يساره مرنوش ودبرنوش وشادونوش، وكان يستشير هؤلاء الستة فى أمره، والسابع الذى رافقهم حين هربوا من ملكهم دقيانوس، واسم مدينتهم أفسوس، واسم كلبهم قطمير،[٧٣] والخلاف الوحيد بين هذه الرواية ورواية البيضاوى هو تغيير فى تركيب العبارة، وسبق اسم الكلب لاسم المدينة غير أن هناك خلافا كبيرا بين الأسماء فى هذه الرواية، وبين الأسماء فى رواية الطبرى الذى يذكر أسماء لثمانية أشخاص[٧٤].

اختار المؤلف من بين هذه الأسماء أخفها على السمع العربى، وكانت الأسماء التى اختارها هى يمليخا ومشلينيا ومرنوش ليكونوا الشخصيات الرئيسية لمسرحيته، وترك الأسماء الأخرى. وهو بتحديده لهذا الاختيار جعل بؤرة الأحداث تتمركز فى تكثيف حول هذه الشخصيات الثلاث. ولو أنه التزم بجعلهم سبعة كما فى رواية الزمخشرى، أو ثمانية كما فى رواية الطبرى، لتشتت قدرته على بناء المسرحية، ولما أمكنه أن يجعل من كل منهم رمزا لفكرة واضحة، ولتداخلت الأحداث والشخصيات بشكل لا يسمح معه بنجاح العمل المسرحى.

ولقد خدمت رواية الزمخشرى المؤلف، ليس فى اختياره الأسماء فحسب، وإنما فى تحديد وظيفة شخصياته أيضا فهو قد جعل من مشلينيا صاحب يمين الملك ومن مرنوش صاحب يسار الملك: غير أن المؤلف غاير من شخصية يمليخا فلم يجعله كما تذكر الرواية[٧٥]، صاحب يمين الملك، وإنما حول الاسم وجعله علما للراعى، ورواية

---

(٧٢) Ibid.

(٧٣) اسماعيل أدهم، المرجع السابق، ص ١٥٨.

(٧٤) الزمخشرى، المرجع السابق، ص ٥٦٥.

(٧٥) انظر البيضاوى، المرجع السابق، ص ٢٢١.

الزمخشرى[٧٦] لم تذكر اسما للراعى وكل ما ذكره عنه أنه هو السابع الذى رافقهم.

وكانت وسيلة تعرفه بهما فى المسرحية أنه بينما كان مشلينيا ومرنوش يحاولان الهرب من وجه دقيانوس عرفهما الراعى وكان مسيحيا، فقد رآهما من قبل فى ساحة مصارعة الثيران يحوطان الملك فى شرفته، وحين طلبا منه ملجأ أخذهما إلى الكهف، تبدى ذلك فعلا منذ بداية يقظتهما، وقد أخذ مشلينيا ومرنوش يتحادثان فى أمر المذبحة التى أعدها لهما دقيانوس وبينما هما كذلك رأيا شبحا يتخبط فى الظلام كان هذا الشبح هو يمليخا، وأخذ الحوار يدور بينهما وبينه.

مشلينيا : من هذا؟

يمليخا :أنا الراعى يا مولاى.

مشلينيا : تفقدناك الساعة.

يمليخا : قمت أتلمس الطريق إلى الباب فلم أهتد إليه:

مشلينيا : أقعد بجوارنا. منذ قدتنا إلى هذا الكهف وأنت صامت.. كأنك لا تأنس بنا.

مرنوش : ما اسمك أيها الراعى؟

يمليخا : اسمى يمليخا يا مولاى.

مشلينيا : لماذا تدعونا دائما بيا مولاى؟

يمليخا : وبماذا أدعو صاحب يمين الملك وصاحب يساره؟

مرنوش : عجبا!.. من أنبأك أننا صاحبا الملك؟

يمليخا : وهل يجهل الوزيران؟

مشلينيا : رأيتنا من قبل؟

يمليخا : كثيرا..

مرنوش : أين؟

يمليخا : بمدينة طرسوس، فى ساحة مصارعة السباع كنتما تحوطان بالملك فى

(٧٦) انظر الطبرى، المرجع السابق، ص ١٢٤، ١٣٦.

شرفته، والأنظار ترمقكم، والشفاه تهمس؟ هذا الملك وهذان مشلينيا ومرنوش.

مشلينيا : عرفتنا إذن ساعة جئناك نعدو نسألك ملجأ ومخبأ؟

يمليخا : لم أتبينكما أول الأمر «لكنى سمعت أحدكما يقول لصاحبه.. إنهم فى إثرنا يا مرنوش فلنسرع، فنبهنى الاسم من ساعتى. فتركت غنمى وجئت بكما إلى كهف الرقيم»[٧٧].

التزم المؤلف أيضا بالنص القرآنى فى اختياره للكلب ليكون مصاحبا لأهل الكهف، وأسماه قطمير، مستمدا ذلك الاسم من الزمخشرى[٧٨]، الذى يذكر أن اسم الكلب هو الرقيم، ودليله على ذلك قول أمية بن أبى الصلت:

وليس بها إلا الرقيم مجاورا   والقوم فى الكهف هجد

وإلى هذا يستند كل من سمى الكلب بالرقيم[٧٩]، أما أن اسم الكلب حمران وهو ما ذكره الطبرى فى إحدى رواياته[٨٠]، فلا يجد له صدى كبيرا فيمن يتعرضون لتسمية الكلب. ولقد ذكر أيضا فى إحدى رواياته أنه لم يكن كلبا، وإنما كان طباخا لهم تبعهم[٨١]، وإلى ذلك استند أيضا من أنكر وجود الكلب، وعده من اختراعات محمد ﷺ[٨٢].

ولقد حدث خلاف حول صحبة الكلب لأصحاب الكهف فذكر أنه كلب صيدهم وأنه تبعهم إلى الكهف[٨٣].

---

(٧٧) المسرحية، ص ٧، ٨.

(٧٨) الزمخشرى، المرجع السابق، ص ٥٦٥.

(٧٩) انظر الطبرى، المرجع السابق، جـ١٥، ص١٢٢.

(٨٠) المرجع نفسه.

(٨١) المرجع نفسه.

(٨٢) Ibid, «P. 850».

(٨٣) المرجع نفسه.

ويذكر البيضاوى أنه كلب مروا به فتبعهم فطردوه، فأنطقه الله فقال: أنا أحب أحباء الله فناموا وأنا أحرسكم[٨٤].

ولم يستند المؤلف إلى أى من ذلك فى تحديد سبب وجود الكلب، وإنما استند إلى رواية أخرى يذكرها البيضاوى من أنه «كلب راع مروا به فتبعهم»[٨٥]. بنيت العلاقة بين أصحاب الكهف وبين الكلب فى المسرحية على هذه الصورة نفسها كما أن المؤلف استخدم الصورة التى رسمها القرآن للكلب فى قوله تعالى: «وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد»[٨٦] ويظهر فى بداية المسرحية «كهف مظلم» لا يتبين فيه غير طيف رجلين قاعدين القرفصاء، وعلى مقربة منها كلب باسط ذراعيه بالوصيد[٨٧].

ولقد ربطه المؤلف – كما فى رواية البيضاوى – بالراعى ربطا حياتيا، وأقام بينهما وحدة عاطفية، فليس للراعى فى هذا العالم سوى كلبه، وحين يسأله صاحباه عما إذا كان لديه أهل تكون إجابته أنه ليس له سوى قطمير.

مرتوس : هل لك أهل يا يمليخا؟
يمليخا : ليس لى إلا قطمير.
مشلينيا : ومن هو قطمير؟
يمليخا : (يشير إلى الكلب) كلبى هذا...[٨٨].

وجعل المؤلف له وحدة لها وضعها القائم بذاته، وإن كانت مرتبطة تمام الارتباط بالراعى، كما وجه له المؤلف اهتماما كبيرا بما يمكن معه أن يعد إحدى الشخصيات الرئيسية فى المسرحية، يعيش فيها نفس الصراع النفسى الذى يعيشه أصحاب الكهف فى مواجهتهم لعالمهم الجديد، وتنعكس عليه صورة العالم كما يراها الراعى، وبهذا الارتباط بين يمليخا وكلبه تأكد وجود الكلب وضرورته فى العمل المسرحى. ويمكن تبين

(٨٤) انظر المرجع نفسه.
(٨٥) البيضاوى، المرجع السابق، ص ٢١٩.
(٨٦) المرجع نفسه.
(٨٧) سورة الكهف، من الآية ١٨.
(٨٨) المسرحية، ص ٥.

ذلك بصورة أوضح عند دراسة الجزء الخاص بالوظيفة فى الكتاب الثانى.

كانت هذه هى الشخوص التى استمدها المؤلف من النصوص، وكانت هناك شخصيات أخرى قام المؤلف بإبداعها وإضافتها إلى صلب مسرحيته، ولم تكن النصوص لتسعفه فى ذلك. كما أنه غير ما لزم من تغيير فى أحد الشخوص المذكورين فى صلب رواية أهل الكهف، وكانت هذه هى شخصية الملك الذى استيقظ أهل الكهف فى عهده.

ذكر الطبرى أن اسم هذا الملك ثيذوسيس[٨٩]، وهو نفس الاسم الذى تذكره المصادر الغربية[٩٠]. باسم ثيودسيوس الثانى (٤٠٨-٤٥٠).

ولم يأخذ المؤلف بهذا الاسم ولو أنه سماه به للزم أن يلتزم بتحديد الزمن الذى نام فيه الفتية بمائة وسبع وثمانين سنة[٩١]، وهى الفترة بين حكم هذا الملك وبين دقيانوس الملك الذى نام فى عهده الفتية. ولما لم يأخذ المؤلف بهذا التحديد الزمنى، فإنه لم يوقع نفسه فى الخلط التاريخى لو استخدمه بهذا الاسم. هذا فضلا عن أن شخصية ثيوسيوس واضحة فى التاريخ وكان عليه أن يلتزم بها، بينما هو لم يكن فى حاجة إلى ذلك ليقيم صورة يبدعها لملك يكون فى اختيار صورة شخصيته. لذا فإنه وضعها بلا إطار تاريخى حتى لا يحصر نفسه داخله.

ومن هنا كانت شخصيته بلا معالم واضحة، يمثل شخصية عامة لا تمثل رجلا بعينه بقدر ما تمثل ملكا، أى ملك، ليس فيه ما يميزه عن غيره من الملوك. وقد أفاد عدم اختيار اسم تاريخى لإعطاء المؤلف فرصة الحرية فى اختيار لون حياته الأسرية، فهو ملك توفيت زوجته وتركت له ابنه، وكان اسم هذه الفتاة بريسكا. وليس لهذا الاسم سند تاريخى أيضا.

أضاف المؤلف شخصية بريسكا على أحداث المسرحية. وتعد هذه الشخصية من أهم

---

(٨٩) الطبرى، المرجع السابق.

(٩٠) Ibid, «P. 544.»

(٩١) دائرة المعارف الإسلامية، ص ٤٧٦.

الشخصيات التى ابتدعها المؤلف ليقيم عليها بناء مسرحيته. وقد أراد أن يمثل بها الحاضر، وربطها بشخصية مشلينيا، هذا فضلا عن أنه جعل لها صورة مزدوجة التقت فيها صورة بريسكا ابنة دقيانوس مع بريسكا هذه، وأقام على هذه العلاقة عقدة المسرحية بالصورة التى أرادها.

ولقد ربط المؤلف بينها وبين شخصية أخرى هى شخصية غالياس، وهى شخصية مضافة على المسرحية ولا سند لها فى الروايات التى تناولت أصحاب الكهف، واستمد أصولها من المسرح الغربى، وبالذات من فن شكسبير، فإنه قد رسمها شخصية تبعث على خلق الإحساس بالمفارقة الذهنية التى تثير الضحك، وهى تقترب من شخصية والد أوفيليا فى مسرحية هملت «شخصية محافظة شديدة الإيمان بالعقائد المتوارثة إيمانا أعمى، وهى تنقل هذا الإيمان بصورته الميتافيزيقية إلى من حولها، ولقد دعم نزعة الإيمان بالنبوءة لدى بريسكا وساهم فى الإيحاء بنهاية المسرحية.

ويبدو من هذا أن المؤلف التزم بالصورة الإسلامية لرواية أصحاب الكهف كما تثار فى العقل المسلم، غير أن قدرة المؤلف الإبداعية مكنته من أن يقيم فوق ذلك الهيكل القديم بناء دراميا جديدا، قدم فيه صورة الاضطهاد القديم للمسيحيين ولجوء الفتية إلى الكهف فى عالم جديد كل الجدة.

ولقد تابع الحكيم هذا الصنيع أيضا فى مسرحية سليمان الحكيم.

(ب)

التقت فى مسرحية «سليمان الحكيم» «لتوفيق الحكيم» مصادر ثلاثة، استقى منها المؤلف مادة مسرحية مزج بينها مزج عارف بفن المسرح فجعل منها وحدة واحدة فى عمل مسرحى متكامل.

هذه المصادر الثلاثة هى «القرآن الكريم»، و «التوراة»، «ألف ليلة وليلة»[٩٢]

(٩٢) عولج ما يختص بما استقاه المؤلف فى هذه المسرحية من ألف ليلة وليلة فى الفصل الخاص بالمصادر الشعبية. ص ٣١٤

١

اعتمد المؤلف فى إقامة بناء مسرحيته على قولـه تعالى فى حـديثه عن سليمـان: ﴿فسخرنا له الريح تجرى بأمره رخاء حيث أصاب والشياطين كـل بناء وغـواص وآخرين مقرنين فى الأصفاد هذا عطاؤنا فامنن أو أمسـك بغير حسـاب﴾،[٩٣] هذا سليمان الذى كان جنوده من الإنس والجن ﴿وحشر لسليمان جنوده من الجن والإنس فهم يوزعون﴾[٩٤]

ولم يأخذ المؤلف مادته من النص القرآنى فقط، وإنما لجأ أيضًا إلى كتب التفسير التى أعانته كثيرا. وكان منطلقه فى تسيير أحداثه ما ذكره أحدهم من أن سليمان بعد أن حج البيت الحرام[٩٥] «خرج من مكة صباحًا، فوافى صنعاء وقت الزوال وذلك فى مسيرة شهر فوافى أرضًا أعجبته إلا أنهم لم يجدوا ماء»[٩٥]. واعتمادا على هذه الرواية، جعل المؤلف مكان أحداث المنظر الأول صنعاء، وكان سليمان يبحث بعد وصوله إليها عن الماء. ومهد هذا البحث لإبراز العلاقة بين سليمان والهدهد التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم ﴿وتفقد الطير فقال مالى لاأرى الهّدهد أم كان من الغائبين﴾[٩٦] ويرد أحد المفسرين ذلك إلى أن سليمان بعد أن وافى أرض صنعاء، ولم يجد ماء «أرسل الهدهد ليعرف مكان الماء»[٩٧] وضح ذلك فى رواية تذكر «أن سليمان نزل منزلة فى مسير له، فلم يدر ما بعد الماء، قالوا الهدهد وذلك حين تفقده[٩٨]» وقيل فى رواية أخرى: أن سليمان عليه السلام كان «إذا خرج من مجلسه، عكفت عليه الطير، وقام الجن والإنس، حتى يجلس على سريره، الذى كان يجلس فيه، فتفقد الطير، وكان فيما يزعمون، يأتيه يوميا من كل صنف من الطير طائر، فنظر فرأى من أصناف الطير كلها حضره، فقال مالى لا أرى الهدهد»[٩٩]

---

(٩٣) سورة ص، الآيات (٣٦، ٣٩)

(٩٤) سورة النمل، الآية (١٧)

(٩٥) النيسابورى ٣ج ١٩ ص ٩٥.

(٩٦) سورة النمل، الآية (٢٠)

(٩٧) النيسابورى، المرجع السابق، ٣ج ١٩، ٩٣-٩٥.

(٩٨) الطبرى، المرجع السابق، ج١٩، ص٨١، أنظر النيسابورى المرجع السابق ج ١٩، ص ٩٥

(٩٩) الطبرى، المرجع السابق، ج ١٩، ص ٨١.

اختار المؤلف موقف سليمان هذا من الهدهد، وهو قدرة الهدهد على معرفة موضع الماء، فأظهر الكاهن صادوق، والوزير آصف بن برخيا فى المسرحية وهما يبحثان عن الهدهد، ويعرف منهما أن سليمان أمر آصف بإطلاقه فى الضحى ليعرف لهما موضع الماء، ولكنه لم يعد «وفى بحثهما عنه أخبرهما راع أنه أبصر الهدهد، وهو آت من جهة البحر، فرآه قد انحط إلى جوار هدهد آخر فوق شجرة قريبة منها، ثم طارا معـا فقرر الوزير والكاهن أن يدعا أمره إلى الملك.

صادوق : ألم تجده خلف هذه الرمال؟

آصف : لم أر له أثرا...

صادوق : لعله فوق هذه الشجرة.

آصف : لقد ضعف بصرك يا صادوق... إنها شجرة جرداء لا تخفى شيئا...

صادوق : ماذا جرى إذن لذلك الهدهد اللعين؟!

آصف : لست أدرى!...

صادوق : متى أمرك سليمان بإطلاقه؟

آصف : فى الضحى وقد تراءى لنا الشاطىء...

صادوق : لعله ضل عن موضع الماء فى هذه الفيافى الشاسعة!...

آصف : إذا ضل عن موضع الماء فإنه لا يضل عن موضعنا نحن...
لماذا لم يعد إلينا حتى الساعة...!...

صادوق : أتدرى لماذا؟... لقد تذكرت الآن... ألم يقل لك هذا الـراعى الذى استقبلنا عند المرسى... لقد أبصر الهدهد وهو آت من جهة البحر...
ورآه انحط إلى جوار هدهد آخر فوق هذه الشجرة.. ثم طارا معا؟..

آصف : أمره إذن إلى الملك سليمان؟..

صادوق : أين هذا الملك؟..

آصف : صه!.. إنه خلفك ولا تراه!..»[(١٠٠)]

* * *

لم يكن المؤلف يريد أن يدع شيئا مما ذكر عن سليمان دون أن يخبر به فى مسرحيته حتى ما سمعه سليمان من النملة وهى تقول: ﴿يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون﴾[(١٠١)] وكما يذكر القرآن الكريم أنه تبسم ضاحكا من قولها، يظهر سليمان فى بداية المسرحية ضاحكا. ويخبر آصف صادوق بأن سليمان خلفه فينظر إليه فيجده مستغرقا فى هذا الضحك، فيظنه يسخر منه، فيأمره أن يصغى إلى هذه النملة التى تصيح ولا يسمعون صياحها. ويأمر الملك آصف أن يذهب فيخبر جنوده بما قالت النملة. وحين يسأله آصف عما قالت يجيبه بالآية الكريمة:

سليمان : (يرفع رأسه) إذهب ياآصف إلى جنودك، وأخبرهم بما قالت..

آصف : (كالمخاطب لنفسه) قالت ماذا؟

(صادوق يضحك فى كمة من آصف)

سليمان : (يرفع رأسه) عفوا وصفحا.. عفوا، صفحا يا أصحابى.. نسيت أنكم ثقال السمع.. آه لو أعطينا القدرة على سماع كل ما فى الكون من أصوات؟... أنها تقول:
(يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون)..

صادوق : إنك لتعرف لغة النمل والطير، وتحكم الجن والإنس..

سليمان : هذا من فضل ربى[(١٠٢)]

* * *

(١٠٠) توفيق الحكيم: مسرحية سليمان الحكيم (بدون تاريخ)، القاهرة: مكتبة الآداب، ص ٢٢-٢٣

(١٠١) سورة النمل، الآية (١٨)

(١٠٢) المسرحية، ص ٢٤، ٢٥.

يعود سليمان بعد ذلك ليسأل عن الهدهد. فيخبره آصف بأنه قد عاد، فيطلب منه أن يحضره إليه متوعدا إياه بالعذاب الشديد، وكان تعبيره عن ذلك مستمدا من قوله تعالى ﴿لأعذبنه عذابا شديدا أو لأذبحنه أو ليأتيني بسلطان مبين﴾[١٠٣] ثم يطلب إحضاره.

آصف : (يعود) أيها الملك!.. أيها الملك!..

سليمان : ماذا تريد يا آصف؟..

آصف : الهدهد قد عاد..

سليمان : لأعذبنه عذابا شديدا.. جئني به.. [١٠٤]

ويدخل أحد أتباع آصف حاملا الهدهد تفوح منه رائحة العطر. ويدور حوار بين سليمان والهدهد، لا يسمع فيه بطبيعة الحال ما يقوله الهدهد، ولكنا يعرف ما يقوله من خلال ترديد سليمان لقوله. ويذكر الهدهد له: أنه انحط بجوار هدهد آخر قاده إلى ملكة سبأ.

أخذ المؤلف قيادة الهدهد الآخر لهدهد سليمان إلى أرض سبأ مما يذكره بعض المفسرين من أنه «رأى هدهدا واقعا فانحط إليه فتواصفا وطار معه لينظر ما وصف، ثم رجع بعد العصر وحكى ما حكى»[١٠٥]

أدار المؤلف الحوار بين سليمان والهدهد بذكاء مستمدا من الموقف القرآني الذى أيقول ﴿فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ بنبأ يقين* إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم* وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزين لهم الشيطان أعمالهم فصدهم عن السبيل فهم لا يهتدون﴾[١٠٦]، تناول المفسرون هذا العرش بالوصف، فحكوا عن عظم شأنه، وأنه

---

(١٠٣) سورة النمل الآية (٢١)

(١٠٤) المسرحية، ص ٢٦

(١٠٥) البيضاوى، المرجع السابق، ج ٤، ص ١١٥

(١٠٦) سورة النمل، الآيات (٢٢-٢٤)

كان مكعبا ثلاثين فى ثلاثين فى ثلاثين أو ثمانين، وكان من ذهب وفضة مكللا بأنواع الجوهر»[١٠٧] ولم يفصل المؤلف فى وصف العرش استنادا إلى أن تصميمه من عمل المخرج، وليس من عمل المؤلف، واكتفى بإعطاء صورة عامة عن عظمة هذا العرش متأثرا بوصف الطبرى له من أن «عرشها سرير من ذهب قوائمه من جوهر ولؤلؤ»[١٠٨].

تدخل آصف وصادوق فى الحوار الدائر بين سليمان والهدهد فى المسرحية مما أخرج الحوار عن الجمود فيما لو ترك سليمان يتحدث بمفرده.

سليمان : للهدهد: أين كنت؟ وأين موضع الماء الذى أرسلتك تبحث عنه وتدلنا عليه؟.. أجب ولا تخفض رأسك وذنبك؟.. خبرنى: ماحاجتك وما عذرك؟.. (يشمه) آه.. ما هذا العطر العجيب الذى ينبعث من ريشك أخبرنى بالصدق.. ماذا تقول؟.. ذلك الهدهد الآخر الذى حططت إلى جواره.. قادك إلى أين؟.. يا للعجب.. يا للعجب؟..

صادوق وآصف يتابعان الحديث فى إهتمام

صادوق : أين قاده أيها النبى؟..

سليمان : صه... صه... لا تقطعوا حديثه.. تكلم أيها الهدهد؟... امرأة جميلة تحكمهم وأوتيت من كل شيء يزهو به الملوك، ولها عرش عظيم من ذهب وفضة مكلل بالجواهر...

آصف : أين هذه البلاد أيها الملك؟...!

سليمان: صه... دعه يخبرنى... أجب... من هى؟... ملكة سبأ؟

صادوق : سبأ؟!..

آصف : لا علم لى بخبر هذه البلاد...

---

(١٠٧) النيسابورى، المرجع السابق، ج ١٩ ص ٩٧، انظر البيضاوى، المرجع السابق ج ٤ ص ١١٥

(١٠٨) الطبرى، المرجع السابق، ج ١٩، ص ٨٤

سليمان : أجب أيها الهدهد!... ماذا... يمجدون الشمس[١٠٩].

غضب سليمان، واستنكر فى المسرحية تمجيدهم للشمس تماما كما غضب فى القرآن. وتابع المؤلف بعد ذلك القرآن فى مسرحيته، فإن سليمان بعد أن سمع قول الهدهد «قال سننظر أصدقت»، ويطلب من صادوق أن يكتب كتابا باسمه يدعو فيه ملكة سبأ إلى المجىء، وعرض أمرها عليه. وهو نفس ما يذكره القرآن ﴿قال سننظر أصدقت أم كنت من الكاذبين اذهب بكتابى هذا فألقه إليهم ثم تولى عنهم فانظر ماذا يرجعون﴾[١١٠]

* * *

تظهر ملكة سبأ بعد ذلك مجتمعة برجال دولتها، ويذكرها المؤلف باسم بلقيس، وهو الاسم الشائع لها فى المصادر الإسلامية[١١١]، وقد قيل إن اسمها تلقمة ويقال لها بلقيس[١١٢]. ولا تورد التوارة ولا القرآن الكريم اسما لها.

وكانت الخليفة وراء هذا الاجتماع هى الموقف القرآنى الذى يتحدث عن ملكة سبأ، وأنها جمعت رجال دولتها، وأنها «قالت يا أيها الملَؤُاْ أفتونى فى أمرى ما كنت قاطعة أمرا حتى تشهدون، قالوا نحن أولوا قوة وأولوا بأس شديد والأمر إليك فانظرى ماذا تأمرين»[١١٣]

رسم المؤلف المنظر من هذا الموقف، وحدد من خلاله مكان الحوار والشخصيات المتحاورة، فأظهر فى المنظر ملكة سبأ فى قاعة عرشها يحف بها وزراؤها ورجال جيشها ويجلس عند قدميها الأمير منذر الذى لم يذكر القرآن شيئا عنه.

---

(١٠٩) المسرحية، ص ٢٦، ٢٧

(١١٠) سورة النمل (٢٧-٢٨)

(١١١) الطبرى، المرجع السابق، ج ٢٠، ص ٨٦

(١١٢) أبو الفداء (الحافظ بن كثير الدمشقى) البداية والنهاية، سنة ١٩٦٦، بيروت: مكتبة دار المعارف، ج ١، ص ٢١

(١١٣) سورة النمل، الآيات (٣٢-٣٣)

كان الحوار يدور بين الملكة ورئيس الجيش والوزير الأول. أما بقية الرجال فهم شخصيات ثانوية صامتة فى المنظر، وكان هذا الاجتماع هو الثانى، فقد أراد المؤلف أن يتحاشى الاستغراق الزمنى بين المناقشة التى تمت بينهم وبين عودة الرسل من عند سليمان. وهى هنا تجمعهم لتعرف رأيهم فيما عرضته عليهم من رسالة سليمان فى الاجتماع السابق، وقد تركتهم ليتدبروا الأمر فيما تصنع.

وظهر انقسامهم إلى قسمين، فبعضهم يرى أن يحاربوا سليمان ولا يزعنوا له، فهم أولو بأس شديد وقوة، يتزعم هذا الرأى قائد الجيش بينما كان البعض – وعلى رأسهم بلقيس يؤيدها وزيرها – يحبذون استخدام القوة. وقد أظهر المؤلف الملكة فى هذا بالصورة القرآنية حين ردت على رجالها ﴿قالت إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة وكذلك يفعلون﴾[١١٤] ولقد وضع المؤلف هذه الآية فى حوار بطريقة من يترجم الفكرة ليضعها فى موقعها من الحوار، فهى ترى فى المسرحية أن الحرب وبال، وأن سليمان ملك قوى الشوكة عظيم السلطان، فإذا ظفر بها ودخل ديارها خربها ودمرها وجعل أعزة أهلها أذلة.

ويدع الوزير الأمر لها فى عبارة هى أقرب للجملة القرآنية «فانظرى ما تأمرين «وهو نفس قوله» الرأى موكول إليك أيتها الملكة[١١٥].

ومن خلال هذا الحوار تدرك سلطة المرأة على رجالها، فهى المرجع الأخير للسلطة، وهى مع هذا ملكة مستنيرة تقوم باستشارة رجالها. وتصوير المؤلف لها إنما هو مما أبرزه القرآن الكريم وهو يتحدث عنها. فاستشارتها لرجالها واردة فى القرآن الكريم. فصل الطبرى ذلك فذكر من الروايات التى أوردها أنه كان «أولو مشورتها ثلاثمائة واثنى عشر كل رجل منهم على عشرة آلاف»[١١٦] كما قيل إنه كان معها «مائة ألف قيل مع كل قيل ألف قال».[١١٧]

---

(١١٤) سورة النمل، الآية (٣٤)

(١١٥) المسرحية ص ٣٥

(١١٦) الطبرى، المرجع السابق، ج ١٩، ص ٨٦

(١١٧) المرجع نفسه ج ١٩، ص ٨٧

واستمر المؤلف بعد ذلك فى متابعة القرآن فى حديثه عن هذه المرأة، فإنها اقترحت أن ترسل لسليمان هدية لتنظر ما يصنع سليمان بها، (وإنى مرسلة إليهم بهدية فناظرة بم يرجع المرسلون* فلما جاء سليمان قال أتمدونن بمال فما آتانى الله خير مما آتاكم بل أنتم بهديتكم تفرحون* ارجع إليهم فلنأتينهم بجنود لا قبل لهم بها ولنخرجنهم منها أذلة وهم صاغرون)[١١٨].

رتب المؤلف هذا الموقف القرآنى بما يلائم بناء مسرحيته، ذكرت الملكة لرجالها أنها ساعة تلقت كتاب سليمان أرسلت رسلا يحملون إليه هدية حتى تتبين غرضه وكان توقيت الاجتماع ساعة عودة رسولها إلى سليمان. وحين جاء الرسل. نقل رئيسهم - وعلى طريقة المؤلف - ما ذكره القرآن بألفاظ أخرى من أن سليمان يرى أنه لا حاجة له بهديتهم وأنه إذا لم تأت الملكة وتعرض أمرها عليه، فسيأتينهم بجنود لا قبل لهم بها.

وبعد حوار بينها وبين قائد جيشها ينتهى بها الأمر إلى إعلان موافقتها على تلبية دعوة سليمان. وتأمر بعدها بانصراف أعضاء المجلس فينصرفون بإشارة من يدها ولا يبقى معها سوى أسيرها الأمير منذر الذى هزمت جيوشها جيشه، ووقع فى أسرها، فوقعت هى فى حبه. وكان الأمير شخصية هامة فى المسرحية، لم يكن شخصية رئيسية ولكنه كان حلقة فى علاقات متشابكة بين الأميرة وبين وصيفتها وبينها وبين سليمان، وكذلك بين سليمان وبين الجنى، فهو من هذه الناحية شخصية مهمة بقدر لا يقل عن شخصيات المسرحية الرئيسية، وهم سليمان وبلقيس والجنى والصياد.

ولم تكن هذه الشخصية بغير أصول، فإن المؤلف إنما استوحى من الروايات المتعددة حول بلقيس هذه الشخصية ربط بينها وبين الشخصيات الأخرى فى المسرحية.

وتذكر بعض الروايات أن سليمان تزوج بلقيس وأنها ولدت له[١١٩]. ولم يأخذ المؤلف بهذه الرواية كما هو واضح من المسرحية، وإنما أخذ برواية تذكر أنها بعد أن أسلمت «قال لها اختارى من أزوجكه له، فقالت مثلى لا ينكح الرجال مع سلطان،

(١١٨) سورة النمل، الآيات (٣٥-٣٧)

(١١٩) انظر، النيسابورى، المرجع السابق، ج١٩، ص ١٠٢.

فقال: النكاح من الإسلام، فقالت: إن كان كذلك فزوجنى إذن تبع ملك همدان، فزوجها إياه ثم ردهما إلى اليمن»[١٢٠].

ولم يجعل المؤلف ملك همدان زوجا لبلقيس، وهو لم يذكر أن الأمير منذر هو ملك همدان، وإنما هو فقط استوحى من هذه القصة شخصية منذر.

ينتقل المؤلف بعد ذلك من أرض اليمن إلى أورشليم، حيث كانت الاستعدادات تتم لاستقبال بلقيس. وحين اقترب قدومها كان سليمان يسمع دقات الطبول ويراها آتية من بعيد، بينما صادوق الكاهن بجواره لا يسمع ولا يرى شيئا. ويوحى المؤلف فى مسرحيته أن الريح أخبرت سليمان بمجيئها ويستند فى ذلك إلى ما يذكر من أن الله أوحى إليه «أنى قد أردت أنه لا يتكلم أحد من الخلائق بشىء إلا جاءت الريح وأخبرته»[١٢١].

وفى المسرحية يطلب صادوق من سليمان بعد ذلك أن يأمر أعوانه ليحضروا ويحفوا بعرشه. وهنا يشير سليمان بيده فيتقدم الأتباع ويمتلىء المكان بهم ويستخدم المؤلف فى ذلك ما يذكر من أنها حين دنت «جمع من عنده من الجن والإنس ممن تحت يده»[١٢٢].

سليمان : صه! فإنى أسمع دق الطبول.

صادوق : لست أسمع شيئا.

سليمان : إنى أراها آتية من بعيد.

صادوق : فلنستعد إذن.. ليحضر رؤساء أعوانك من الإنس والجن، ليحفوا بعرشك..

: (يشير بيده فيمتلىء المكان بالأتباع قادمين على أنغام موسيقى..)[١٢٣]

---

(١٢٠) المرجع السابق، ج١٩، ص ١٠٢.

(١٢١) الطبرى، المرجع السابق، ج١٩، ص ٧٩.

(١٢٢) المرجع نفسه، ج١٩، ص ٩١.

(١٢٣) المسرحية، ص ٥٦.

ويخف الأعوان بسليمان قبل وصولها، وتطرأ فكرة على ذهن سليمان، وهى أن يعمل عملا يبهر به المرأة قبل وصولها، ويمنى من يحقق له هذه الفكرة بإعطائه كل ما يتمنى، وكان الجميع على استعداد لذلك، فيسائلهم أيهم يستطيع أن يأتيه بعرشها قبل أن تأتى. وكان يوجه حديثه ذلك إلى الجن من حاشيته - وليس الإنس - لقدرتهم على صنع الخوارق.

سليمان : تجول برأسى فكرة، لو حققها أحدكم أعطيته كل ما يتمنى.

الجميع : مرنا نطع أيها الملك..

سليمان : أريد أن تجلس على عرشها.

الجميع : عرشها..!

سليمان : نعم.. أيكم يأتينى الآن بعرشها قبل أن تأتى؟

الجميع : عرشها!..

سليمان : نعم أيها الجن أيكم يستطيع ذلك؟[١٢٤]

والمغايرة الوحيدة التى غاير بها المؤلف النص القرآنى فى هذا الموضع هى أن القرآن يذكر أن سليمان كان يخاطب الملأ جميعا، إنسا كانوا أم جنا، بينما المؤلف حدد خطاب سليمان للجن فقط.

ويعتمد المؤلف فى إقامة بناء هذا الموقف فى المسرحية على ما يذكر القرآن عن سليمان: ﴿قال يا أيها الملؤا أيكم يأتينى بعرشها قبل أن يأتونى مسلمين* قال عفريت من الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإنى عليه لقوى أمين* قال الذى عنده علم الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك فلما رآه مستقرا عنده قال هذا من فضل ربى ليبلونى أأشكر أم أكفر. ومن شكر فإنما يشكر لنفسه ومن كفر فإن ربى غنى كريم﴾[١٢٥].

(١٢٤) المسرحية، ص ٥٧.

(١٢٥) سورة النمل، الآيات (٣٨-٤٠).

ويظهر من استخدام المؤلف للآية القرآنية أنه يقسمها إلى حوار يضيف إليه ما يذكره بعض المفسرين، فهو يستخدم اسم صخر ليكون الجنى الذى تشير إليه الآية «بعفريت من الجن». اختلف المفسرون فى تسمية هذا العفريت فذكر أن اسمه كودن[١٢٦]، وقيل إن اسمه ذكوان[١٢٧] أو صخر[١٢٨].

ويرد اسم صخر كثيرا فى المصادر التى استقى منها المؤلف مسرحيته، فقد ذكر فى فتنة سليمان كما ذكر فى قصة الصياد والعفريت فى ألف ليلة وليلة. وأحدث هذا الترداد ألفة بين المؤلف وبين الاسم مما أدى لاختياره هنا.

وحدد المؤلف الزمن الذى يمكن أن يأتى فيه صخر بالعرش، وهو قبل أن ينقضى النهار. وهذا التحديد الزمانى للمدة يرجع فيه المؤلف للطبرى الذى يذكر فى إحدى رواياته أن سليمان كان يقعد بين الناس إلى انتصاف النهار[١٢٩]، وهى المدة التى حددها الجنى بقوله قبل أن تقوم من مقامك.

رفض سليمان فى النص القرآنى وفى المسرحية ذلك، وكانت رغبته أن يراه قبل قدومها.

(يتقدم العفريت صخر من بين صفوف الجن..)

صخر : أنا أستطيع.

سليمان : أنت يا صخر!

صخر : أنا آتيك به أيها الملك..

سليمان : متى؟.. متى؟..

صخر : قبل أن ينقضى النهار..

---

(١٢٦) الطبرى، المرجع السابق، ج١٩، ص ٩٣.

(١٢٧) النيسابورى، المرجع السابق، ج١٩، ص ١٠٠.

(١٢٨) البيضاوى، المرجع السابق، ج٤، ص ١١٧.

(١٢٩) انظر، الطبرى، المرجع السابق.

سليمان :ولكنها آتية بعد قليل...

صخر :إن المكان بعيد يا مولاى.. إنى سأحمله إليك من مملكة سبأ!..

سليمان : وددت لو أنها جلست على عرشها الآن قبل قدومها..[١٣٠].

ويتضح من هذا الحوار أن المؤلف أضافه هنا ليوضح الصورة، فإن القرآن لم يفصل فيه، فبعد أن ذكر العفريت لسليمان «أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك»[١٣١]، تردف الآية مباشرة ﴿قال الذى عنده علم الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك﴾[١٣٢].

أقام المؤلف حواره حول هذا الموقف ليقيم عليه بناءه، ويكون ذلك مدخله للربط بقصة سليمان، ومملكة سبأ المذكورة فى القرآن، وقصة الصياد والعفريت المذكورة فى ألف ليلة وليلة.

جعل المؤلف من جنى الصياد الشخص الذى تصفه الآية بأنه «عنده علم الكتاب» والذى أتى بعرشها. وقد اختلف المفسرون فى شخصية من كان عنده علم الكتاب. فقيل إنه رجل من الإنس يسمى يمليخا[١٣٣]، وقيل خرج «رجل عابد فى جزيرة من البحر فلما سمع العفريت قال: أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك»[١٣٤]، وقال آخرون« الذى عنده علم الكتاب كان آصف»[١٣٥]، وقيل «هو الخضر أو جبريل عليه السلام أو ملك أيده الله به أو سليمان عليه السلام نفسه»[١٣٦].

وفى اختيار المؤلف للجنى ليكون المحضر لعرشها لم يخرج كثيرا عن النص القرآنى، ففى قوله تعالى «وقال الذى عنده علم الكتاب» قيل الكتاب اللوح وقيل هو الكتاب

---

(١٣٠) المسرحية، ص ٥٧، ٥٨

(١٣١) سورة النمل، من الآية (٣٩).

(١٣٢) سورة النمل، من الآية (٤٠).

(١٣٣) الطبرى، المرجع السابق، ج١٩، ص ٩٣.

(١٣٤) المرجع السابق، ج١٩، ص ٩٤.

(١٣٥) المرجع السابق، ج٩، ص ٩٤.

(١٣٦) البيضاوى، المرجع السابق، ج٤، ص ١١٧، انظر النيسابورى، المرجع السابق، ج١٩، ص ١٠٠-١٠١.

المنزل الذى فيه الوحى والشرائع[١٣٧]، وفى هذه الحال لا يلزم أن يكون هذا المخلوق من العاملين بعملهم، وإنما يكفى أن يكون عالما، وعلى هذا فيمكن أن يكون هو الجنى داهش بن الدامرياط صاحب الصياد.

وكان الصياد وصاحبه الجنى بين الجمع المحيط بعرش سليمان، وما أن سمع الجنى قول سليمان «وددت لو أنها جلست على عرشها قبل قدومها» حتى شق الطريق مسرعا إلى الصياد هامسا «أنا آتيه به قبل أن يرتد طرفه»[١٣٨].

واستخدم المؤلف الجنى ثانية ليبنى الصرح المذكور فى القرآن، فقد قيل لها «ادخلى الصرح فلما رأته حسبته لجة وكشفت عن ساقيها قال إنه صرح ممرد من قوارير قالت رب إنى ظلمت نفسى وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين»[١٣٩].

وقد ذكر بعض المفسرين «أن سليمان لما أقبلت صاحبة سبأ تريده، أمر الشياطين فبنوا له صرحا، وهو كهيئة السطح، وأجرى من تحته الماء»[١٤٠]، وأضافت بعض الروايات أنه «وضع له فيه سريره فجلس عليه وعكفت عليه الطير والجن والإنس ثم قال ادخلى الصرح»[١٤١]، و«لما رأته حسبته لجة وكشفت عن ساقيها لا تشك أنه ماء تخوضه»[١٤٢].

يرجع سير جيمس فريزر قصة الصرح إلى أصل هندى يرده إلى ملحمة المهاباراتا Mahabarta ويؤكد فريزر أن محمدا (صلى الله عليه وسلم) لم يكن يعرف السنسكريتية لغة الملحمة، لذا فهو يجد لرأيه مخرجا آخر ليؤكد التأثير من أن محمدا عرفها عن طريق التأثيرات الهندية على المجتمع البدوى[١٤٣].

---

(١٣٧) انظر النيسابورى، المرجع السابق، ج١٩، ص ١٠١.

(١٣٨) المسرحية، ص ٥٨.

(١٣٩) سورة النمل، الآية (٤٤).

(١٤٠) الطبرى، المرجع السابق، ج١٩، ص ٩٧.

(١٤١) المرجع نفسه.

(١٤٢) المرجع نفسه.

(١٤٣) Frazer, J. G., Folklore in the eld Testment, vol 2, 1918, London: Macmillan, «P. 571»

يعرف فريزر أن هناك كثيرا من القصص المتشابهة التي ولدت فى مجتمعين لا تربط بينهما صلة على الإطلاق. ولكنه فى معرض الحديث عن محمد يفرض معرفة المجتمع العربى بالمهابارتا بينما ينقصه الدليل لإثبات ذلك. وليس البحث هنا بمستعرض لحقيقة هذا التأثير، وما يعنى به هو أن مؤلف المسرحية لم يتأثر بهذه الملحمة، وهو يتحدث عن الصرح، وكيفية تصرف كل من الصياد وملكة سبأ حين دخلا الصرح لأول مرة.

وأضاف المؤلف تصرف الصياد أمام الصرح ليخلق جوا من الإثارة فى مسرحيته فلا تصبح نقلا حرفيا من القرآن الكريم، ليمزج ما أخذ منه بفكرته الخاصة التى يريد أن يقدمها فى مسرحيته. كان الصرح كما بدت صورته أرضا من زجاج، يبدو كأنه لجة ماء، وفى صدر المكان فراش ورياش، وكان الصياد أول من نظره، فإنه رفع ثوبه وهو يخطو على الأرض البلورية ظنا منه أنه سيبتل بالماء حين دخوله.. ولم تكن بلقيس بأقل منه دهشة حين دخلت الصرح مع سليمان، وهى نفس الدهشة التى تحدث عنها القرآن الكريم، فهى فى المسرحية أيضا كشفت عن ساقيها وهى تحسب أنها تجتاز لجة.

بلقيس : (على العتبة) ما هذا أيضا يا سليمان..؟

سليمان :صرح شيدته لك.

بلقيس : لى أنا..

سليمان : نعم.. تقدمى..

بلقيس : (تكشف عن ساقيها وكأنها تخاطب نفسها) كيف اجتاز هذه اللجة...؟)[١٤٤]

استخدم المؤلف بساط الريح ليكون أداة تنقلات سليمان. وبرزت فكرة بساط الريح قبل أن تبرز فى الأدب الشعبى من خلال قوله تعالى «فسخرنا له الريح تجرى بأمره رخاء حيث أصاب»[١٤٥] فسرت هذه الآية الكريمة بأن الله سخر له

---

(١٤٤) المسرحية، ص ٨٩، ٩٠.

(١٤٥) سورة ص الآية (٣٦).

«الريح مكان الخيل»[١٤٦]. ونسج الخيال صورته فى تفسير هذه الآية الكريمة ومحاولة رسم قدرة سليمان هذه، فذكر بعض المفسرين «نسجت له الجن بساطا من ذهب وإبريسم فرسخا فى فرسخ وكان يوضع منبره فى وسطه وهو من ذهب»[١٤٧] وكانت ريح الصبا ترفعه «فتسير به مسيرة شهر».[١٤٨]

فسر المؤلف فكرة بساط الريح تفسيرا معاصرا، فقد دهش الصياد حين رأى سليمان وبلقيس فى الفضاء فوضح له الجنى ما يتعجب له من أمر البساط واتخذ لها مثلا فى ذلك طيران الهدهد فى السماء. ومثل البساط فى ذلك مثل الهدهد. ولم يقتنع الصياد بذلك، فاستخدم له الجنى مثلا آخره وشبه له البساط فى الجو بالسفينة فى البحر تدفعها يد الريح.

أراد المؤلف بهذا أن يجرد فكرة البساط من المعجزة ليفسرها التفسير الذى يقبله العقل الآن. ولا يمكن أن يقترن البساط الآن بالمعجزة إذا صدق وأريد تفسير له فهو أقرب فى الذهن المعاصر إلى فكرة الطائرة.

وإذا كان المؤلف فسر فكرة البساط تفسيرا عصريا، فإنه لم يفسر بقية الخوارق فى المسرحية. وعذره فى ذلك أنه جعلها رموزا لأفكاره أراد أن يضمنها مسرحيته.

الصياد : بساط فى هذا الفضاء؟

الجنى : ولم لا..؟

الصياد : عجباً!. كيف يحدث ذلك؟

الجنى : كما حدث للطير.. أتعجب للهدهد وهو فى السماء يطير.؟

الصياد : كلا...

الجنى : إذاً لماذا تعجب للبساط وهو يطير..؟

---

(١٤٦) الطبرى، المرجع السابق، ج٢٣، ص ٩٢.

(١٤٧) النيسابورى، المرجع السابق، ج١٩، ص ٩٤.

(١٤٨) المرجع نفسه.

الصياد : لا لزوم الآن لهذا المزاح أيها الجنى...

الجنى : أتعودت منى المزاح من قبل أيها الصياد؟

الصياد : حقا.. لم يكن قط بيننا مزاح.. ولكن...

الجنى : ولكن ماذا... إن الفضاء الذى يحمل طائرا ليستطيع أن يحمل كل شيء... ما وجه الغرابة والدهش؟!

الصياد : وهذا البساط يسير بها!..

الجنى : كالسفينة تدفعها يد الريح...[١٤٩]

وتحدث أحداث كثيرة فى الفصول التالية تظهر شخصية الحكيم كمؤلف مسرحى صاحب خبرة طويلة وعميقة بالعمل المسرحى، تكون الأحداث فيها من خلقه، إلى أن يعود إلى القرآن الكريم ثانية والأحداث تأخذ طريقها إلى الانتهاء فى المسرحية، فقد أراد أن يجعل من وفاة سليمان نهاية الأحداث المسرحية.

* * *

ذكر القرآن وفاة سليمان ﴿فلما قضينا عليه الموت ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته فلما خرَّ تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا فى العذاب المهين﴾[١٥٠].

فصَّل المؤلف وفاة سليمان فأظهره نائما على كرسيه، متكئاً على عصاه فى نفس الصراح الذى بناه الجنى من قبل، بينما يذكر بعض المفسرين أنه صرح آخر بنته له الشياطين من قوارير ليس له باب وذلك عندما علم بدنو أجله[١٥١]، وأنه «دخل المحراب فقام يصلى متكئا على عصاه، فمات ولا تعلم به الشياطين وهم يعملون له، يخافون أن يخرج فيعاقبهم، وكانت الشياطين تجتمع حول المحراب، وكان المحراب له

(١٤٩) المسرحية، ص ٨٧-٨٨.
(١٥٠) سورة سبأ، الآية ١٤.
(١٥١) الطبرى، المرجع السابق، ج ٢٢ ص ٤٦.

كوى بين يديه وخلفه، وكان الشيطان الذى يريد أن يخلع يقول ألست جليدا، إن دخلت فخرجت من الجانب الآخر، فدخل شيطان من أولئك فمر ولم يكن شيطان ينظر إلى سليمان فى المحراب إلا احترق، فمر ولم يسمع صوت سليمان عليه السلام، ثم رجع فلم يسمع، ثم رجع فوق البيت فلم يحترق، فنظر إلى سليمان قد سقط فخرج وأخبر الناس»[(١٥٢)] وحين عاد الناس وجدوه ميتا ووجدوا منسأته قد أكلتها الأرضة[(١٥٣)].

ولم يذكر البيضاوى الذى فتح عليه الباب أهم الشياطين أم رجال سليمان من الإنس[(١٥٤)]، كما أن القرآن والتفاسير ذكرت أن خبر موت سليمان كان سرا حتى أكلت منسأته الأرضة فسقط على الارض فانكشف أمر وفاته.

جعل المؤلف خبر وفاة سليمان سراً إلا على الصياد. فإن سليمان قبل وفاته أبلغه ألا يخبر أحدا بموته، ولكن صادوق وآصف يريدان أن يعرفا من الصياد خبر غيبة سليمان فى الصرح، فإنهما قلقان عليه، فهو بعد سفر بلقيس تغيرت حاله، ويخشيان أن يكون سليمان مريضا مرضا يكتمه عنهما. ويحاولان أن يدفعا بالصياد إلى أن يدلهما على الحقيقة، ويجيبهما الصياد بأنه لا يعرف أكثر مما يعرفان، فهو نائم على عصاه، ويتحدث صادوق وآصف عن أمر سليمان، أمريض؟ أم نائم؟ ثم يتحدثان عن الموت فإن جثمان سليمان الخامد بلا حركة ولا هزة ولاإشارة ولا خلجة جعل خاطرة الموت تأتى إلى ذهن كل منهما، وبينما هما يتصارعان مع الصياد، يلتفت جهة سليمان بعد أن سمع حركة فينظرون جميعا فإذا عصا سليمان تتفتت وينهار جثمانه على الأرض.

الصياد : (يلتفت جهة سليمان) صه!... سمعت حركة...

الكاهن : أين؟..

آصف : انظروا.. انظروا.. (عصا سليمان تفتت.. وينهار جثمانه على الأرض..)

---

(١٥٢) المرجع نفسه.

(١٥٣) انظر، المرجع نفسه.

(١٥٤) انظر البيضاوى، المرجع السابق، ج٣ ٤ ص ١٧٢

الكاهن : جثمان!..

آصف : خر على الأرض!.. خر على الأرض..[١٥٥]

ويدرك آصف والكاهن أنه مات منذ زمن طويل، وينظر آصف فيرى جيوشا جرارة من الأرضة حول عصاه، كانت تقرضها حتى نخرتها فانكسرت تحت ثقل جثمانه. وبهذا يكون المؤلف قد نقل الصورة القرآنية كاملة. «مادلهم على موته إلا دابه الأرض تأكل منسأته».

آصف : (يفحص الجثة) نعم.. نعم.. كان متكئا على عصاه جثة هامدة، منذ أمد بعيد. ولكنها الأرضة..

الكاهن : أي أرضة...؟

آصف : (يشير بأصبعه) انظر.. انظر إلى هذه الجيوش الجرارة من دابة الأرض حول عصاه.. إنها كانت تقرضها كل هذا الزمن حتى نخرتها فانكسرت تحت ثقل جثمانه..»[١٥٦]

كان هذا الموقف آخر ما استمده المؤلف من القرآن وهو يختلف كثيراً عما استمده من التوراة.

٢

وإذا كان المؤلف قد أخذ الخطوط العامة لمسرحيته، وعمق الأحداث فيها بناء على القرآن الكريم، والتفاسير الخاصة به، فإن ما أخذه من التوراة كان إضافات تلون صورة سليمان، ولاتضيف إليها شيئا والهدف منها توضيح صورة سليمان القوى والغنى والعادل والعابد والشاعر، وكذلك استمد منها شخصيتين من شخصيات المسرحية.

ظهر استخدام المؤلف للتوراة لحظة بداية المسرحية حين التقى الصياد بالعفريت،

(١٥٥) المسرحية، ص ١٤٨

(١٥٦) المسرحية، ص ١٤٩

وقدم له نفسه بأنه من الجن المارقين، واسمه داهش بن الدامرياط، وأن سليمان حبسه فى قمقم، وختمه بالرصاص، وطبعه باسمه العظيم، وأمر به فحملوه، وألقوا به فى البحر، وذلك لأنه عصى سليمان بن داود، فلم يذهب، مع من ذهب من الجن إلى مملكة حيرام لإحضار خشب السرو لبناء بيت الرب ولقد استبدل المؤلف الجن بالعبيد الذين أرسلهم سليمان ليعملوا مع عبيد الملك حيرام فى قطع خشب السرو،[١٥٧] وكان هذا الاستبدال مرده إلى التزام المؤلف بالصورة الإسلامية من أن سليمان سخر الجن ولم يسخر العبيد.

وفى وصف قوة سليمان التى تحدث عنها آصف وهو يعلن غضبته مسايرا لغضبة سليمان عندما علم بخبر ملكة سبأ، وكيف أنها لم تعلم بعد بدين سليمان، أكمل ما يمكن أن يكون شعور سليمان الداخلى متعجبا أن يكون هناك ملك أو عرش لم يخضع بعد لسليمان الذى دانت له ملوك الحيثيين وملوك آرام، وخدمه ملك صور حيرام وملك باشان وملك الأموريين وتسلط على جميع ممالك أرض فلسطين.. سليمان المتعاظم على كل ملوك الأرض فى الغنى والحكمة[١٥٨]. نقل المؤلف هذه الصورة عن التوراة وهى تذكر قوة سليمان من أنه «كان متسلطا على جميع الملوك من النهر إلى أرض فلسطين،[١٥٩] كما كان جميع ملوك الحيثيين وملوك آرام يخرجون عن يدهم الفضة لسليمان[١٦٠] كما تذكر التوراة أن حيرام ملك صور كان يقوم بخدمته[١٦١] كما أنه جعل سخرة على شعوب «الحيثيين والأموريين والفرزيين والحويين واليبوسيين».[١٦٢]

وحدد المؤلف أيضا قوة سليمان العسكرية، وذلك حين قدم رسول بلقيس من عند سليمان، وأبلغها بما رآه من قوة سليمان من أن له «ألفا وأربعمائة مركبة واثنا عشر

---

(١٥٧) التوراة، سفر الملوك الأول، الإصحاح الخامس.

(١٥٨) المسرحية، ص ٢٨.

(١٥٩) التوراة، سفر الملوك الأول، الأصحاح الرابع.

(١٦٠) انظر، التوراة «الإصحاح العاشر.»

(١٦١) انظر، التوراة الملوك الأول، الإصحاح الرابع، وأخبار الأيام الثانى، الأصحاح الثانى.

(١٦٢) التوراة، أخبار الايام الثانى، والإصحاح الثانى.

ألف فارس وأربعون ألف مزود خيل»[١٦٣]. وبذلك بعد المؤلف كثيرا عن المبالغات التى أوردها بعض المفسرين عند حديثهم عن قوة سليمان، فهم قد قرنوا قوته بالإعجاز أكثر مما قرنوها بالواقع، فذكر بعضهم أن عسكره كان مائة فرسخ، خمسة وعشرون للأنس وخمسة وعشرون للجن وخمسة وعشرون للوحش وخمسة وعشرون للطير[١٦٤].

يمزج المؤلف ماأخذه عن التوراة بعبارة من القرآن الكريم يهدد بها سليمان ملكة سبأ بقوله ﴿ارجع إليهم فلنأتينهم بجنود لاقبل لهم بها ولنخرجنهم منها أذلة وهم صاغرون﴾[١٦٥] وهذه العبارة القرآنية توضح ثقة سليمان فى قوته، ولكنها تؤدى فى تخريجها إلى ما يقوله بعض المفسرين عن قوته. ويمكن أن تكون هذه العبارة القرآنية أقرب إلى التوراة منها إلى مغالاة بعض المفسرين.

* * *

أما فيما يتعلق بثراء سليمان فإنهم تابعوا التوراة حين تحدثوا عن هدية ملكة سبأ، وعلم سليمان بها قبل أن تصل إليه إذ رووا أنه «أمر الجن فموهوا له الآجر بالذهب ثم أمر به»[١٦٦] وقد قيل أيضا إنه أمر الجن فضربوا الذهب والفضة بين يديه طوله سبعة فراسخ، وجعلوا الميدان حائطا شرفه من الذهب والفضة[١٦٧] ولم يزد القول كثيرا عما ذكر فى التوراة من صورة الثراء الذى بلغته أورشليم فى عهد سليمان باستثناء أن الصورة الإسلامية تضيف أعتقادها بدور الجن فى هذا الثراء فهى تذكر.. أنه جعل الفضة والذهب فى أورشليم مثل الحجارة وجعله الأرز كالجميز الذى فى السهل من الكثرة[١٦٨] واستخدم المؤلف هذه العبارة بنصها على لسان رسول ملكة سبأ إلى سليمان، وذلك ليوضح لها أن سليمان ليس فى حاجة إلى هديتها، وما يريده

---

(١٦٣) التوراة، سفر الملوك الأول، الإصحاح الرابع، انظر أخبار الأيام الثانى، الإصحاح الأول.

(١٦٤) الطبرى، المرجع السابق، ج ١٩، ص ٧٩، انظر النيسابورى، المرجع السابق، ج ١٩ ص ٩٤

(١٦٥) سورة النمل، الآية (٣٧).

(١٦٦) الطبرى،المرجع السابق، ج ١٩، ص ٨٨.

(١٦٧) النيسابورى، المرجع السابق، ج ١٩، ص ٩٩.

(١٦٨) التوراة، أخبار الأيام الثانى، الإصحاح الأول.

هو أن تأتى بنفسها إليه. استخدم المؤلف ذلك ليكون ذهابها إليه مقنعا ويكون توجهها لسليمان تحت ضغط ملح وليس عن رغبة ملحة كما تذكر التوراة[١٦٩]. وبذهابها إليه يبدأ صراع مسرحى بعيد كل البعد عن القصة القرآنية، وعن التلوين من التوراة:

الرسول : أيتها الملكة..

بلقيس : ما هذا...؟

الرسول : الهدية يامولاتى.. قد ردها «الملك سليمان» قائلا لنا: لا حاجة بى إلى هديتكم ولا وقع لها عندى.. ارجعوا إلى بلقيس وقومها. ولنأتينكم بجنود لاقبل لكم بها إذا لم تأت هذه الملكة لتعرض أمرها على.

بلقيس : وماذا رأيتم فى بلاد سليمان...؟

الرسول : الفضة والذهب فى أورشليم مثل الحجارة والأرز كالجميز فى السهل من الكثرة، ولسليمان ألف وأربعمائة مركبة، وأثنا عشر ألف فارس ، وأربعة آلاف مزود خيل...

بلقيس : «لرجالها» سمعتم...[١٧٠]

وكما تحدثت المصادر الإسلامية والتوراة عن قوة سليمان وثرائه، فكذلك تحدثت عن عدله. واختلفت القصة التى تحدثت عن عدله فى كل من القرآن والتوراة. فالقرآن الكريم يبين كيف ان عدله فاق عدل والده ﴿وداود وسليمان إذ يحكمان فى الحرث إذ نفشت فيه غنم القوم وكنا لحكمهم شاهدين ففهمناها سليمان وكلا آتينا حكما وعلما﴾[١٧١] ويذكر الطبرى فى إحدى رواياته تفسيرا لهذه الآية الكريمة أن رجلين دخلا على داود أحدهما صاحب حرث والآخر صاحب غنم، فقال صاحب الحرث، إن هذا أرسل غنمه فى حرثى فلم يبق من حرثى شىء فقال داود اذهب فإن الغنم كلها لك فقضى بذلك داود فدخل سليمان على داود فقال: يانبى الله القضاء السوى الذى

(١٦٩) انظر التوراة، سفر الملوك الأول، الإصحاح العاشر؛ أخبار الأيام الثانى، الإصحاح التاسع.

(١٧٠) المسرحية، ص ٣٨، ٣٩

(١٧١) سورة الأنبياء، الآية ٧٨-٧٩.

قضيت .فقال كيف؟ قال سليمان: إن الحرث لا يكفى على صاحبه ما يأخذ منه فى كل عام فله من صاحب الغنم أن يبيع من أولادها وأصوافها حتى يستوفى ثمن الحرث فان الغنم لها نسل فى كل عام فقال داود: وقد أرسلت القضاء كما قضيت[١٧٢] وليس لهذه القصة أصول فى التوراة، والقصة التى رويت فيها تختلف تماما عنها. ولا مقارنة فيها بين سليمان وداود.

ذكرت التوراة أن امرأتين زانيتين، أتتا الملك سليمان «ووقفتا بين يديه، فقالت المرأة الواحدة: استمع يا سيدى: إنى أنا وهذه المرأة ساكنتان فى بيت واحد، وقد ولدت معها فى البيت. وفى اليوم الثالث بعد ولادتى ولدت هذه المرأة أيضا، وكنا معا، ولم يكن معنا غريب فى البيت غيرنا نحن كلتينا فى البيت. فمات ابن هذه فى الليل لأنها أضجعت عليه. فقامت فى وسط الليل وأخذت ابنى من جانبى وأمتك نائمة، وأضجعته فى حضنها، وأضجعت ابنها الميت فى حضنى. فلما قمت صباحا أرضع ابنى، إذا هو ميت، ولما تأملت فيه فى الصباح اذا هو ليس ابنى الذى ولدته. وكانت المرأة الأخرى تقول: كلا بل ابنى الحى، وابنك الميت. وهذه تقول: لا ، بل ابنك الميت، وابنى الحى، وتكلمتا أمام الملك. فقال الملك: إيتونى بسيف. فأتوا بسيف بين يدى الملك. فقال الملك اشطروا الولد الحى اثنين، وأعطوا نصفا للواحدة، ونصفا للأخرى. فتكلمت المرأة التى ابنها الحى إلى الملك، لأن أحشاءها اضطرمت على ابنها ،وقالت: استمع يا سيدى. أعطوها الولد الحى ولاتميتوه. وأما تلك فقالت: لا يكون لى ولا لك، أشطروه، فأجاب الملك وقال أعطوها الولد الحى ولا تميتوه، فإنها أمة[١٧٣]

وجدت مثيلات لهذه القصة فى كثير من الآداب الشعبية لدى شعوب مثل الهند والصين وإيران وكذلك مصر. كما وجدت مصورة فى مدينة بومبى. وتشير الصورة بمافيها من أقزام وتماسيح إلى أنها ذات أصل مصرى، أو أن الفنان متأثر فيها بمصر، كما زعم تيودور بنفى Theodor Benfy أنها ذات أصل تبتى ولكن الدارسين المحدثين رفضوا

---

(١٧٢) الطبرى، المرجع السابق، ج ١٧، ص ٣٦.

(١٧٣) التوراة: سفر الملوك الأول الإصحاح الثالث.

هذا الزعم. ويظن هرمن جنكل Hermann Gunkel «أنها هندية الأصل[١٧٤] ومهما يكن أصل هذه القصة فانها لارتباطها بعاطفة الأمومة والصراع الدائر بين الزوجات فى البيئات التى تجيز تعدد الزوجات، يمكن أن يحدث مثيل لها من صراع حول بنوة طفل. ومن الواضح البين أن مؤلف المسرحية استقى هذه القصة من التوراة رأسا، ولم يستقها من مصدر آخر، وأختارها دون قصة القرآن ربما لقربها من الإحساس بعاطفة الأمومة، وكثرة شيوعها بين جمهور العامة والخاصة فى مصر.

لم يستخدم المؤلف هذه القصة استخداما ذا فاعلية، وانما استخدمها تلوينا للحوار الدائر بين سليمان والصياد. فإن الصياد بعد أن أخذ القمقم معه وفيه الجنى واتجه إلى سليمان ليطلب منه العفو عن الجنى وحادثه عن عدله، وذكر له هذه القصة مذكرا أياه بأنه العادل الذى يرتجى منه عدل آخر. أى أن هذه القصة كانت التمهيد الذى اتخذه الصياد ليدفع سليمان إلى أن يعفو عن صاحبه الجنى. وكان ذلك حرفية من المؤلف حتى يجعل قرار سلنمان يصدر عفويا ومقنعا للجمهور.

الصياد : أأنا.. فى حضرة الملك سليمان؟..

سليمان : نعم... ما حاجتك؟..

الصياد : أيها الملك.. أنى صياد فقير... وإنى لأسمع عن عدلك وحكمتك... وأريد أن أعرض عليك قضية، راجيا أن تنصفنى كما أنصفت تلك الأم التى نازعتها فى ولدها امرأة أخرى... ألست أنت الذى حكم ذلك الحكم العادل، فأمرت بأن يشطر الولد شطرين، وأن يعطى شطر لواحدة وشطر للأخرى... وبذلك ظهر الحق... إذ قالت الأم الزائفة: اشطروه فلا يكون لى ولا لغيرى.. وقالت الأم الصادقة، بل اعطوها الولد حيا، وليكن لها ولا تميتوه؟!.. أنا أيضا أيها الملك الحكيم أسألك أن تقضى فى أمرى بمثل هذا الحكم»[١٧٥]

---

(١٧٤) Frazer, op. Cit., 1918 p. 571.
Gaster, op. cit., 1968, «up p. 492 – 494».

(١٧٥) المسرحية، ص ٢٩ - ٣٠

وكما نقل المؤلف هذه القصة عن التوراة لتكشف عن جانب من شخصية سليمان فإنه نقل أيضا عنها ما يكشف علاقة سليمان بالمرأة.

* * *

وتذكر التوراة أن سليمان أحب «نساء غريبة كثيرة مع بنت فرعون موآبيات وعمونيات وأدوميات وصيدونيات وحيثيات»(١٧٦) كما كان له «سبع مئة من النساء السيدات وثلاث مائة من السراري،(١٧٧) واختلف المفسرون فى تحديد عدد نساء سليمان، ولكنهم جميعا كانوا يستوحون التوراة سواء فى اتفاقهم معها أو فى اختلافهم عنها، فقد ذكر بعض المفسرين أنه «كانت لديه سبعمائة سريجة وثلثمائة سرية»(١٧٨) وهى نفس رواية التوراة. كما قيل أن «عددهن مائة امرأة»(١٧٩) وزيد على ذلك فقيل كان له «ثلثمائة امرأة وتسعمائة سرية»(١٨٠) ولا تذكر إحدى الروايات عددهن، ولكن بالنظر إليها يمكن تصور العدد الضخم الذى تقبله جمهور المفسرين على أنه حقيقة واقعة، فقد «روى عن النبى صلى الله عليه وسلم أن سليمان قال لأطوفن الليلة على سبعين امرأة، وفى رواية على مائة، وفى رواية على ألف(١٨١). وإذا كان سليمان فى هذه الرواية قال، إنه سيطوف بألف فليس معنى ذلك أنهن كل نسائه، بل معناه أنهن بعض نسائه.

التزم المؤلف فى تحديد عدد نسائه الوارد فى التوراة، كما ذكر أيضا مواطنهن نقلا عنها، وذلك فى حوار بين سليمان وصادوق، فقد ذهب الوزير آصف لاستقبال ملكة سبأ، بينما يظهر على سليمان قلق الانتظار.

سليمان :نسائى ؟!..

---

(١٧٦) التوراة، سفر الملوك، الإصحاح الحادى عشر.
(١٧٧) التوراة، سفر الملوك، الأصحاح الحادى عشر.
(١٧٨) الطبرى، المرجع السابق ج ١٩، ص ٧٩، انظر النيسابورى، المرجع السابق، ج١٩، ص ٩٤
(١٧٩) الطبرى، المرجع السابق، ج ٢٣، ص ٩١
(١٨٠) المرجع نفسه، ج ٢٣، ص ٩٤
(١٨١) النيسابورى، المرجع السابق ج ٢٣، ص ١٠٠

صادوق : البالغات الألف عددا.. من موآبيات، وعمونيات، وأدوميات، وصيدونيات، وحيثيات.. نماذج من الجمال وأنماط من الحسن يتسع لها كلها قلبك الكبير.. إنه قلب نبي!..[(١٨٢)]

* * *

أخذ المؤلف من التوراة أيضا الجانب الذى يوضح علاقة سليمان به، ولم يستخدمها المؤلف دون تمهيد لها، وإنما ذكرها فى معرض طلبه من الصياد أن يتمنى ما يعطيه بعد أن أحضر الجنى له عرش ملكة سبأ، إلا أن الصياد أخبره أنه لا يريد شيئا، فقد أخذ كل شيء يوم أن أذن له أن يعيش إلى جواره، وأنه ليس به حاجة إلى كنوز الأرض ما دام موضع ثقته.

وأعجب سليمان بهذا القول، فقد ذكره هذا بكلامه الذى خاطب به ربه يوم تراءى له فى الحلم ليلا، وقال له: اسأل ما أعطيك، وأكمل له صادوق الحوار. لقد أجبت ربك قائلا:

«أعط عبدك قلبا فهيما ليحكم شعبك ويميز بين الخير والشر»[(١٨٣)]. ويكمل سليمان بأن ربه قال له: «من أجل أنك قد سألت هذا الأمر، ولم تسأل لنفسك أياما كثيرة ولا سألت لنفسك غنى ولا سألت أنفس أعدائك بل سألت تمييزا وحكمة.. هو ذا أعطيتك قلبا حكيما»[(١٨٤)]. وهذه العبارات بنصها نقلها المؤلف من التوراة، فهى تذكر أن الله تراءى لسليمان وقال له: «اسأل ماذا أعطيك؟ فقال سليمان لربه! إنك فعلت مع داود أبى رحمة عظيمة وملكتنى مكانه، فالآن أيها الرب الإله ليثبت كلامك مع داود أبى لأنك قد ملكتنى على شعب كثير كتراب الأرض، وأعطنى الآن حكمة ومعرفة لأخرج أمام هذا الشعب وأدخل، لأنه من يقدر أن يحكم على شعبك هذا العظيم. فقال الله لسليمان من أجل هذا كان فى قلبك، ولم تسأل غنى ولا أموالا ولا كرامة ولا أنفس مبغضيك، ولا سألت أياما كثيرة، بل إنما سألت لنفسك حكمة ومعرفة تحكم

(١٨٢) المسرحية، ص ٦٤.
(١٨٣) المسرحية، ص ٦٤.
(١٨٤) المسرحية، ص ٦٤.

بها على شعبى الذى ملكتك عليه. وقد أعطيتك حكمة ومعرفة وأعطيك غنى وأموالا وكرامة، ولم يكن مثلها للملوك الذين قبلك ولا يكون مثلها لمن بعدك»(١٨٥).

* * *

أما صورة سليمان الشاعر التى رسمها المؤلف له، فإن جزءا من التوراة نسب برمته إلى سليمان، وهو الغنائية الرائعة المسماة بنشيد الإنشاد، وإن كانت نسبتها إلى سليمان أمرا مشكوكا فيه «فعلى سبيل المثال فإن كثيرا من العبارات والصور وجدت لها أصول فى أغانى مصر القديمة»(١٨٦). كما ردها بعض الباحثين إلى أنها دراما رعوية لفتاة «من قرية سنيم خطفها الملك وضمت إلى حريمه فى أورشليم، وأن حبيبها الفلاح كان يزورها وينظر إلى ثقب نافذتها، ويغنى حبه لها، وبادلته النظر والغناء، وفى النهاية اجتمع شملها»(١٨٧). وليس هناك دليل يثبت صحة أن تكون هذه الغنائية دراما رعوية أو بقية منها، فإن الشعر السامى لم يعرف هذا اللون من الأدب الدرامى.

وهناك من الباحثين من تصور «أن هذه الأغنية تمثل أداء قصائد الحب التى غنيت فى ظل عبادة الأوثان للمحبين المقدسين مثل عشتار وتموز واستر وأدونيس»(١٨٨).

وهذا القول من قبل التخمين، وليس هناك دليل يثبته. وما يذكره تيودور هـ. جاستر أن بعض أجزاء النشيد أخذت من أغانى الأفراح، ولكن بالنظر إلى النشيد ككل فإنه يعد ببساطة مجموعة من أغنيات الحب الفلسطينية، وليس من الضرورى أن تكتب فى مكان واحد»(١٨٩). ويعد هذا القول أقرب إلى حقيقة تحديد نسبة هذا النشيد، فلقد تعود علماء التوراة أن ينقلوا أشياء كثيرة عن غيرهم دون أن ينسبوها لمن أخذوا عنهم كما حدث فى سفر الأمثال(١٩٠)، وفى المزامير(١٩١).

---

(١٨٥) التوراة، أخبار الأيام الثانى، الإصحاح الأول.

(١٨٦) Gaster, OP, Cit., 1969, «P. 009»

(١٨٧) Ibid, «P. 808»

(١٨٨) Ibid.

(١٨٩) Ibid, «Up. 810»

(١٩٠) جيمس هنرى برستد، فجر الضمير، ١٩٥٦، ص ٢٧١، وما بعدها.

(١٩١) سليم حسن، المرجع السابق، ٣ج١، ص ٣٩١ وما بعدها.

ومهما يكن من أمر نسبة النشيد إلى سليمان، فإن المؤلف استخدم هذا النشيد فى مسرحيته منسوبا إلى سليمان على أنه غناء لحبيبته شالوميت، كما يذكر اسمها فى النشيد(١٩٢).

ولم يستخدم المؤلف النشيد كله فى مسرحيته، وإنما استخدم أجزاء بعينها وهى التى تبين جمال الحبيب، وألم المحبوب من العشق ولم يستخدم المؤلف النشيد استخداما مباشرا، وإنما جعل له مهمته، فقد وضع سليمان النشيد بين وسائد ملكة سبأ لتقرأه، وفعلا قرأته مرات ومرات، ولكنها لم تكن تقرؤه تغزلا فى سليمان، وإنما تغزلا فى حبيبها منذر. وأخذ سليمان وبلقيس يردد كل منهما جزءا من النشيد، هو يخاطبها وهى فى مخاطبته تخاطب حبيبها. بينما ينظر إليها فى حنو، ويتأمل جسمها، ويتابع النظر إليها وإذا بها تنطق بالنشيد وهى تهمس كأنها تخاطب شخصا بعيدا وتمد شفتيها وهى حالمة وكأنها تصف شخصا بعيدا تعرفه.

ويقطع سليمان الحوار المتخذ من النشيد فى غيظ مكتوم، وذلك لإسباغها كل ما فى نشيده من صفات على حبيبها:

سليمان : فى نبرة غيظ مكتوم، هذا هو أسيرك.. أهو كذلك حقا؟!

بلقيس : كالحالمة! نعم..

سليمان : يا لك من امرأة!.. كل ما فى نشيدى من صفات أسبغتها أنت على حبيبك؟!»(١٩٣)

ويستمر المؤلف فى أخذه من التوراة وحين عرض لرحيلها تذكر التوراة أنه أعطى لملكة سبأ كل مشتهاها الذى طلبت عدا ما أعطاها إياه حسب كرم الملك سليمان، فانصرفت وذهبت إلى أرضها وعبيدها»(١٩٤). وينقل المؤلف ذلك فيذكر أن سليمان أهدى لها الهدايا قبل رحيلها(١٩٥).

(١٩٢) التوراة، نشيد الإنشاد، الإصحاح السادس.

(١٩٣) المسرحية، ص ٩٩.

(١٩٤) التوراة، سفر الملوك، الإصحاح العاشر، أخبار الأيام الثانى، الإصحاح التاسع.

(١٩٥) المسرحية، ص ١٤٢.

وقد أضاف المؤلف إلى مسرحيته شخصية ذكرت فى التوراة وهى شخصية صادوق الكاهن الذى كان كاهن داود ثم أصبح كاهن سليمان من بعده[١٩٦].

أما آصف بن برخيا وزير سليمان فى المسرحية، فإن التوراة تذكر اسم إخيا وأخيه إليخورف بن شيشا على أنهما كاتبا سليمان[١٩٧]، وهى وظيفة أقرب إلى وظيفة الوزير.

وتذكر المصادر الإسلامية اسم آصف بن برخيا مقترنا بالتبجيل والإجلال، فهو الرجل الذى نسب إليه أنه «عنده علم الكتاب[١٩٨]، كما أنه وزير سليمان وقيل إنه ابن خالته[١٩٩].

وقد وسعت المصادر الشعبية صورة هذا الرجل فجعلته المتسلط على الجن، ويقسم باسمه للسيطرة عليهم وتخويفهم[٢٠٠].

ولا يكتمل الحديث عن مصادر مسرحية سليمان إلا بعد رؤيته داخل الجزء الخاص بدراسة الشيطان، والفصل الخاص بالمصادر الشعبية.

(جـ)

احتفى المسرح المعاصر احتفاءا كبيرا بالشيطان، فكان أحد الشخصيات الرئيسية فى خمس مسرحيات، وهى «سليمان الحكيم» «لتوفيق الحكيم»، ومسرحية «أشطر من إبليس» «لمحمود تيمور»، ومسرحية «عبد الشيطان» «لمحمد فريد أبى حديد»، ومسرحية «دموع إبليس» «لفتحى رضوان»، ومسرحية «فاوست الجديد» «لعلى أحمد باكثير». كما كان أيضا فى خلفية مسرحية «هاروت وماروت».

لم تخرج هذه المسرحيات فى رؤيتها للشيطان عن الرؤية الإسلامية.

---

(١٩٦) انظر التوراة، صموئيل الثانى، الإصحاح الخامس عشر. سفر الملوك إالأول الأصحاح الرابع.

(١٩٧) انظر التوراة، سفر الملوك الأول، الإصحاح الرابع.

(١٩٨) الطبرى، المرجع السابق.

(١٩٩) ابن كثير، المرجع السابق، ص ٢٣.

(٢٠٠) سيرة سيف بن ذى يزن، (ب -ت)، القاهرة، مطبعة الجمهورية، ج١، ص ٣٢.

كانت العقيدة الإسلامية هى الإطار العام الذى وضع فيه هؤلاء المؤلفون، صورة الشيطان فى علاقته بالإنسان.

وكانت علاقة الشيطان بالإنسان مستمدة من مصادر ثلاثة: مصدر شعبى، ومصدر دينى، ومصدر أجنبى.

ومع أن المصدر الشعبى مستمد من الأصول الدينية، إلا أنه يبدو مستقلا عن المصدر الدينى، فكثير من التصورات الشعبية عن الشيطان وليدة خيال صاف لا تستند إلى أساس من العقيدة الصحيحة مع أنها تكاد تكون عقيدة يعتنقها جمهور العامة، لذا فإن دراستها تخرج عن هذا الجزء من الدراسة.[٢٠١]

أما المصدر الدينى فإن له الغلبة على التأثير فى هؤلاء المؤلفين حتى ليطغى هذا التأثير على المصدر الأجنبى، كان ذلك المصدر الأجنبى هو أسطورة فاوست المستقاة من مسرحية «جوتة» بنفس العنوان.

وهؤلاء المؤلفون تأثروا بهذه المسرحية، ونقلوا تأثيرها عليهم إلى وضعها فى الإطار الإسلامى بحيث كادت تختفى فكرة جوته، وبقيت أحداث المسرحية مكسوة بكساء من الفكر الإسلامى.

ومن خلال التصور الإسلامى للشيطان، وتأثير أحداث مسرحية جوتة يمكن تحديد الشكل الذى رسم للشيطان فى المسرح المعاصر، فإنه اتخذ صورتين:

إحداهما: توضح العلاقة بين الإنسان والشيطان فى صورتها العامة.

وثانيهما: توضح العلاقة بين الإنسان والشيطان فى صورتها الخاصة (فاوست)

* * *

---

(٢٠١) انظر الفصل الخاص بالمصادر الشعبية من هذا الكتاب.

١

يطلق جمهور المفسرين لفظة جن على العوالم المستترة من غير الملائكة، بينما قيل: إن الملائكة يقال لهم أيضا جن، لأن «الجن يقال على وجهين، أحدهما للأرواح المستترة عن الحواس كلها بإزاء الإنس، فعلى هذا تدخل فيه الملائكة والشياطين، فكل ملائكة جن، وليس كل جن ملائكة»(٢٠٢).

يرفض الرازى ذلك، ولا يقبل تعميم الاسم بين الجن والملائكة، ويبرز ذلك فى دعوى رفضه أن يكون «إبليس» ملاكا. وفى رأيه أنه «لما ثبت أن إبليس كان من الجن» وجب ألا يكون من الملائكة، بقوله تعالى ﴿ويوم نحشرهم جميعا ثم نقول للملائكة أهؤلاء إياكم كانوا يعبدون، قالوا سبحانك أنت ولينا من دونهم بل كانوا يعبدون الجن﴾(٢٠٣).

وقد ترسب الآن - لدى العقلية المسلمة - أن الجن شىء، والملائكة شىء آخر. وهم فى ذلك يستندون إلى اختلاف خلقهم فى التفريق بينهم، فضلا عن اختلاف عملهم.

وقد قيل: إن الجان هو أبو الجن، ومثله فى ذلك مثل آدم أبى الإنس، وقد خلق الله الجان، وهو آدم الشياطين، ومنه خرجت ذريته(٢٠٤).

أما خلق الجان، فإنهم خلقوا من النار، كما خلق الملائكة من النور، وآدم من التراب. وسواء أكان خلق الجن من مارج من نار، أما من نار السموم فإنه لا خلاف لدى المسلمين، على أنه مخلوق من النار. ولا تؤدى زيادة المارج أو السموم(٢٠٥) إلى

---

(٢٠٢) أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل، الراغب الأصفهانى، المفردات فى غريب القرآن، سنة ١٣٢٤هـ، القاهرة: مصطفى البابى الحلبى، ص ٩٧.

(٢٠٣) محمد فخر الدين الرازى بن ضياء الدين عمر، التفسير الكبير، سنة ١٣٠٨ القاهرة: المطبعة الأزهرية، جـ١، ص ٢٩٧، والآية (٤٠) من سورة سبأ.

(٢٠٤) عبدالمحسن الحسينى، المعرفة عند الحكيم الترمذى، بدون تاريخ القاهرة: دار الكاتب العربى، ص ٢١١.

(٢٠٥) يشير ذلك إلى قوله تعالى فى سورة الرحمن الآية (١٥)، «وخلق الجان من مارج من نار». وكذلك قوله تعالى فى سورة الحجر الآية (٢٧) «الجان خلقناه من قبل من نار السموم».

لفظة النار، إلى خلاف فى منحى خلق الجان، يؤثر على فكرة التصور عن خلقهم.

قسم المفسرون الجان إلى نوعين: وهما الشيطان والجان، فكل شيطان جان، وليس كل جان شيطانا. أما الجان الذين هم ليسوا بشياطين، فهؤلاء يعاملون معاملة البشر، من حيث أن فيهم المسلم والكافر. وهؤلاء الذين عناهم الله فى قوله تعالى: ﴿قل أوحى إلى إنه استمع نفر من الجن فقالوا إنا سمعنا قرآنا عجبا يهدى إلى الرشد فآمنا به ولن نشرك بربنا أحدا﴾[٢٠٦]وهم أيضا الذين يتولاهم الله بالرعايا حثا على الإيمان، فأرسل لهم الرسل كما أرسلها للبشر: ﴿يا معشر الجن والإنس ألم يأتكم رسل منكم يقصون عليكم آياتى﴾[٢٠٧].

أما النوع الثانى من الجن، وهم الشياطين، فمن المفروض أنهم لا يهتدون، ويعد إبليس زعيمهم.

ويمثل إبليس فى العقيدة الإسلامية، قوة الشر المواجهة لقوة الخير. وليس الإسلام فريدا بين الحضارات الإنسانية فى تصويره لقوة الشر، ممثلة فى رمزها إبليس. إنما يمثل أكمل صورة لتطوير فكرة الشر، وتجسدها الواضح فى صورته. والإسلام فى ذلك، كان وريث حضارات الشرق الأوسط الفارسية والعبرية والمسيحية. وكانت صورة إبليس الإسلامية هى نهاية المطاف فى حركة تطور فكرة الشر لدى هذه الحضارات.

وبعد تطور طويل فى الفكر العبرى، ظهر الشيطان وما لبث فى المسيحية أن انتسب إلى الملائكة، فهو الملاك العاصى[٢٠٨] وارتبط اسمه بهم، فقد ذكر فى إنجيل متى: أن السيد المسيح يقول أيضا للذين عن اليسار: «اذهبوا عنى يا ملاعين، إلى النار الأبدية المعدة لإبليس وملائكته»[٢٠٩].

ودار فى الإسلام حوار طويل حول إبليس هل هو من الملائكة أم من الجان؟ فقيل

(٢٠٦) سورة الجن الآية (١).

(٢٠٧) سورة الأنعام من الآية (١٣٠).

(٢٠٨) James, E. O., Op. Cit., 1958. P. 168.

(٢٠٩) إنجيل متى، الإصحاح الخامس والعشرين.

«إنه كان من أشراف الملائكة وأكرمهم قبيلة»[٢١٠]، وقيل أيضا إن من الملائكة قبيلة من الجن، وكان إبليس منها»[٢١١]، وأنه بعد معصيته «مسخه الله شيطانا رجيما»[٢١٢]، واستند المفسرون الذين جعلوه من الملائكة إلى استثناء الله تعالى له من بينهم حين أمرهم بالسجود له، فأطاعوا جميعا أمر الله أما هو فقد أبى «وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى»[٢١٣]، ومن بين هذه الآيات، ما ذكرت فيها الملائكة جميعا، واستثنى إبليس من بينها» فسجد الملائكة كلهم أجمعون إلا إبليس أبى أن يكون مع الساجدين»[٢١٤]. من هذه الآيات – التى استثنته من بينهم – آية حددت جنسه، بأنه من الجن، وإلى هذه الآية يستند من قال: «إنه من قبيلة من الملائكة، تسمى الجن»، «وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه»[٢١٥]. وإن كان البعض قد استند إلى هذه الآية، ليبين أن إبليس كان من خالص الجن، ولا دخل له بالملائكة.

ولا يمنع أن يكون فى قوله تعالى «وإذ قلنا للملائكة» تضمن فى توجيه الخطاب لإبليس من أنه ليس واحدا منهم، إذ أن ذلك يمكن أن يعنى، أنه كان بين الملائكة، واعترض على السجود، ففى الحديث إلى الكثرة لا يطلب تحديد القلة، كما فى قوله تعالى «ولله ما فى السموات وما فى الأرض»[٢١٦] و«ما» هنا، تشمل من، ولا يحتاج إلى ذكر «من» بعد «ما» ليفهم منها أن لله العاقل وغير العاقل، أو كل ما يعبر عنه بما ومن، هذا فضلا عن أن الآية تذكر «إلا إبليس كان من الجن»، وهنا تحديد لنوعية إبليس، وهى تختلف – فى الوصف – عن نوعية الملائكة. ولا يخفى تأثير الفكر المسيحى على من عد إبليس من الملائكة.

---

(٢١٠) أبو جعفر بن محمد بن جرير الطبرى، تاريخ الرسل والملوك، ١٩٦٨، القاهرة. دار المعارف، ج١، ص٣٧.

(٢١١) المرجع نفسه، ١، ص ٨١.

(٢١٢) المرجع نفس، ج١، ص ٨٢.

(٢١٣) سورة طه، الآية (١١٦).

(٢١٤) سورة الحجر الآيات (٣٠-٣١).

(٢١٥) سورة الكهف الآية (٥٠).

(٢١٦) سورة لقمان من الآية ٢٦.

واعترض الزمخشرى أن يكون إبليس من الملائكة، بأنه «لو كان ملكا، كسائر من سجد لآدم، لم يفسق عن أمر ربه لأن الملائكة معصومون من الخطأ البتة، لا يجوز عليهم ما يجوز على الجن والإنس»[٢١٧]. قيل «لم يكن إبليس من الملائكة طرفة عين قط»[٢١٨]. وهذا ما يأخذ به جمهور المفسرين، وقد استندوا فى ذلك إلى قوله تعالى فى تصويره للملائكة ﴿لا يسبقونه بالقول وهم بأمره يعملون﴾. وقد قيل إنه ابن الجان من امرأته زوبعة. وكان إبليس أول أبنائها فقد قيل إنها حملت أحدى وثلاثين بيضة، فوضعت البيضة الأولى وفقست عن قطربة أم القطارب، ثم وضعت زوبعة الثلاثين بيضة الباقية ووكلت إلى قطربة بحضنها فحضنتها قطربة وتدلقت البيضات العشر الأولى فكان أولها الأبالسة منهم الحارث أبو إبليس آدم»[٢٢٠]، ولا تجد لهذه الرواية صدى كبيرا بين جمهور المفسرين.

ووجد من يقف من إبليس موقفا وسطا، فيزعم أنه ليس من الملائكة، ولا من الجن، بل هو خلق مفرد[٢٢١]. ومهما يكن من أمر هذه الخلافات، فإن جمهور المفسرين قد أجمعوا على أن إبليس هو أبو الشياطين[٢٢٢]، وهذا ما التزم به مؤلفو المسرح الذين اتخذوه موضوعا لمسرحياتهم.

ولقد رسمت شخصية إبليس بوضوح تام قبل أن يلتقى مع الإنسان وجها لوجه فى صراعه الطويل معه.

ورسم لإبليس هيكل جسدى أقرب إلى الآدمية، ولكنه مشوه، ممسوخ، منكوس، مقبوح، هائل، كريه، له جسد كجسد الخنزير، ووجه كوجه القردة، وقد شق فمه وعيناه طولا، وأسنانه كلها عظم واحد، ولا ذقن له، ومنبت شعره مقلوب إلى السماء،

---

(٢١٧) الزمخشرى، المرجع السابق، ج٢، ص ٤٨٨.

(٢١٨) ابن كثير، المرجع السابق، ج١، ص ٧٣.

(٢١٩) انظر الزمخشرى، المرجع السابق، ج٢، ص ٢١١.
والآية ٢٧ من سورة الأنبياء.

(٢٢٠) عبد المحسن الحسينى، المرجع السابق، ص ٢١١.

(٢٢١) بطرس البستانى، دائرة المعارف، ١٨٨٦، بيروت: مطبعة المعارف، ج١، ص ٣٤٥.

(٢٢٢) انظر القنوجى البخارى، المرجع السابق،ج٥، ص ١٨٧.

ومنخره كذلك مقلوب إلى السماء له جناحان، وله أربع أيد، يدان فى منكبيه، ويدن فى جنبيه، وعراقيب قدميه إلى الأمام، وأصابعها مما يليه من القدم خلفه، وله وجه مثل القفا»[٢٢٣].

أمدت هذه الصورة الخيال الشعبى، فرسم منها صورة عامة للجان، تبدت فى تصوير سيرة سيف بن ذى يزن للجنى المسمى بالمختطف، من أن «لـه رجلين كالصـوارى، ويدين كالمدارى، وفما كالزقاق، ومناخير كالأبواق؛ وقدمين كأنها من تراب؛ وأذنين كل واحدة كالباب»[٢٢٤]. ويكمل الراوى الوصف بأن له «أسنانا كل واحدة كأنها كلاب؛ وعينين مشقوقتين صفراوين كأنها الذهب الوهاج»[٢٢٥].

ويرسم «محمود تيمور» صورة للشيطان، مرتبطا بالقبح والدمامة وهو يحدد معـالم صورة قطب الشياطين بأن: «لحيته الزرقاء تفترش صدره، وقرنيه الفارعين يتمايلان يمنة ويسرة، وبين حين وحين يهز ذيله.. وتبدو قدماه ذوات حافرين مشققين[٢٢٦].

وحين تنكر الأمير زبرجد وتابعه زعرور فى صورة شياطـين، يسألـه زعرور عن الكيفية التى استطاع بها أن يتنكر فى مظهر الشياطين، ذلك المظهر البشع، إذ اتخذ سحنة من أبشع السحنات، واضعاً لحية ذات شعب عشر، فيجيبه زبرجد، بما يعنى أنه إذا كان قد وجد عناء فى التخفى على هذه الصورة، فإنه لم يجد عناء فى سبيل تغيير سحنة زعرور فهى تشبه فى حقيقتها سحنة العفاريت.

زعرور : (يحدق إلى الأمير) بالله! كيف تنكرت سماتك الجميلة فى هذا المظهر البشع، معذرة يا سيدى عما أقول. لقد اتخذت لك سحنة من أبشـع السحنات، وهذه اللحية.. اللحية ذات الشعب العشر..
(يتضاحك مهتزا ممسكا بجوانبه).
أما أنت يا زعرور، فالحمد لله على أننا لم نلق جهداً، ولا عنـاءً فى

(٢٢٣) عبد المحسن الحسينى، المرجع السابق، ص ٢١٥.
(٢٢٤) سيرة الملك سيف بن ذى يزن، ج١، ص ٥٠ وما بعدها.
(٢٢٥) السيرة، ص ٦٧.
(٢٢٦) مسرحية أشطر من إبليس، ص ٧.

تغيير سحنتك.. لقد كانت لك بين البشر سيماء العفاريت[٢٢٧].

ولقد تحددت صورة الشيطان على المسرح، وأصبحت ملابسه وهيئته معروفة لدى المتفرجين، فلا يحتاج ذلك منهم إلى بناء صورة جديدة له، إلا إذا كان ذلك بهدف محدد.

واعتمد فتحى رضوان على هذه الصورة المعروفة فى رسمه صورة الشيطان، بأنه يبدو «فى ثياب الشياطين المسرحية المعروفة حمراء بطرطور فوق رأسه وذيل من خلفه»[٢٢٨]، بينما ترك الحكيم صورة الجنى دون أن يحدد لها شكلا، اعتمادا منه على أن صورة الجنى أصبحت معروفة، لايحتاج فيها إلى رسم معالم لها.

واستنادا إلى ارتباط صورة القبح والدمامة بالشيطان، فإن «فاوست» فى مسرحية «فاوست الجديد» عندما طلب من الشيطان أن يظهر فى صورته الحقيقية، أبلغه الشيطان بأنه جاء ليخطب وده، لا لينفره، لذا فهو لن يستطيع أن يرى صورته الحقيقية إذ أنها ستفزعه.

فاوست : اظهر لى فى صورتك الحقيقية.

الشيطان : لن تطيق رؤيتها يا فاوست.. ستفزعك.

فاوست : لا عليك من ذلك.

الشيطان :إنى أخطب ودك يا فاوست وصداقتك فلا ينبغى أن أنفرك[٢٢٩].

وإذا كانت صورة إبليس بهذا القبح، وهذه الدمامة، فإن تاريخ إبليس وأصوله فى العقيدة الإسلامية، لم تكن بهذه الصورة.

فقد ذكر أن الجن أول من سكن الأرض، فأفسدوا فيها وسفكوا الدماء، وقتل بعضهم بعضا، قال: فبعث الله إليهم إبليس فى جند من الملائكة، وهم هذا الحى الذى يقال لهم الجن، فقتلهم إبليس ومن معهم، حتى ألحقهم بجزائر البحور، وأطراف

---

(٢٢٧) المسرحية، ص ٧١، ٧٢.

(٢٢٨) دموع إبليس، ص ٢٣.

(٢٢٩) مسرحية فاوست الجديدة، ص ١٥.

الجبال.»(٢٣٠) وتذكر الرواية أن الكبر داخله بعد صنيعه هذا، «وقال. قد صنعت شيئا لم يصنعه أحد، قال. فأطلع الله على ذلك من قلبه، ولم يطلع عليه الملائكة الذين كانوا معه»(٢٣١). وقيل أيضا إن الله جعل منه «ملك سماء الدنيا»، وسائس ما بينها وبين الأرض، وخازن الجنة، مع اجتهاده فى العبادة، فأعجب بنفسه، ورأى له بذلك الفضل، فاستكبر على ربه عز وجل»(٢٣٢). ونسب إليه أنه قال. «ما أعطانى الله هذا إلا لمزية»(٢٣٣)، أى أن الكبر لم يصب إبليس ساعة أن سئل السجود لآدم، وإنما أصابه قبل ذلك، وهذا لا يجعل عصيانه مفاجأة.

ولم يتوقف المفسرون عن إضافة مزيد من التفصيلات، تلقى الضوء على شخصيته. فقد ذكر أن الله بعث إلى الجن الذين كانوا يسكنون الأرض قبل آدم «إبليس قاضيا يقضى بينهم فلم يزل يقضى بينهم ألف سنة، حتى سمى حكما، وسماه الله به، وأوحى إليه اسمه، فعند ذلك دخله الكبر فتعظم وتكبر، وألقى الله بين الذين كان قد بعثه إليهم حكما البأس والعداوة والبغضاء، فاقتتلوا عند ذلك فى الأرض ألفى سنة فيما زعموا، حتى أن خيولهم تخوض فى دمائهم، قالوا. وذلك قول الله تبارك وتعالى ﴿أفعيينا بالخلق الأول بل هم فى لبس من خلق جديد﴾* وقول الملائكة ﴿أتجعل فيها من يفسد فيها، ويسفك الدماء﴾** فبعث الله عند ذلك نارا فأحرقتهم، قالوا. فلما رأى إبليس ما نزل بقومه من العذاب، عرج إلى السماء، فأقام عند الملائكة يعبد الله فى السماء، لم يعبده شىء من خلقه مثل عبادته. فلم يزل مجتهدا فى العبادة حتى خلق آدم»(٢٣٤)

كانت هذه هى الصورة التى رسمها الخيال الإسلامى لإبليس وأن كثيرا منها لم يرد

(٢٣٠) الطبرى، المرجع السابق، ص ٨٤.
(٢٣١) المرجع نفسه.
(٢٣٢) الطبرى، المرجع السابق، ص ٨٥.
(٢٣٣) المرجع نفسه.
* سورة ق الآية (١٥).
** سورة البقرة من الآية (٣٠).
(٢٣٤) الطبرى، المرجع السابق، ص ٨٨.

فى القرآن، ولكنها مع ذلك أصبحت جزءاً من التصور الإسلامى عن الشيطان، وهى صورة ترسم لشخصية مجربة مدربة دربة قوية، تحمل تجربة مع الإيمان ومع الصراع، ومعرفة بالأرض وبعالم السماء، فهى شخصية مؤهلة لأن تقوم بدور كبير ضد الله والإنسان معا.

صور إبليس على أنه من سبى الملائكة فى قتالها مع الجن[٢٣٥]، أصبح كبيرهم، وسمى الحكم، وشعر بالتمييز حتى على الملائكة، وإذا به يواجه بجسد آدم ملقى قبل أن تتفتح فيه الروح مكان إبليس يأتيه، فيضربه برجله، فيصلصل ويصوت، ثم يقول. «لست شيئا للصلصلة، لشىء ما خلقت ولئن سلطت عليك لأهلكنك، ولئن سلطت على لأعصينك[٢٣٦]، وحين نفخت الروح فى هذا الجسد الملقى، وأصبح كائنا حيا، بدأ الصراع الحقيقى مع إبليس، بينه وبين خالقه، ثم تحددت مسيرة هذا الصراع فكان موضوعه هو الإنسان. لقد طلب منه ومن الملائكة أن يسجدوا فسجدوا جميعا إلا هو: وكان اعتراضه، ﴿أأسجد لمن خلقت طينا﴾[٢٣٧] هذا الرفض يكاد أن يكون مبررا لمن شاهد جسد آدم الصلصالى ملقى، ثم فوجىء به كائنا حيا، يطلب منه بعد ذلك السجود له. ومن الممكن أن يتمثل فى هذا الموقف الصراع بين الحداثة والقدم، ورفض إبليس هنا السجود ليس رفضا للسجود لقوة الله، وإنما هو الرفض لتفضيل الحداثة على القدم. ويمكن أن يكون ذلك موقفا عقليا محضا من إبليس، وهو عدم استساغته أن يسجد لذلك الصلصال. وهذا الموقف أقرب إلى موقف نرسيس فى مسرحيته بجماليون، فهو لم يتصور قط أن ذلك التمثال العاجى الذى كان ينفض عنه التراب يمكن أن يكون امرأة. ومع أنها امرأة حية ماثلة أمامه، فهى لا تزيد عن كونها لعبة فى نظره، مثل تلك اللعبة التى رآها وهو طفل عند حانوت رجل، كان يقوم بصنع عجلات سباق خشبية صغيرة للأطفال، لها خيول تجرها من الخشب. ولقد صنع ذات مرة حصانا يهز رأسه كأنه حى، فعجب له يومئذ عجبا مماثلا لعجبه يوم رأى «جالاتيا» تتكلم وتمشى لأول مرة.

---

(٢٣٥) المرجع نفسه.

(٢٣٦) المرجع نفسه.

(٢٣٧) سورة الإسراء من الآية (٦١).

وإذا كان نرسيس يتعجب: كيف يستطيع بجماليون أن يحب ذلك الشيء الذى صنعه بيده شأنه فى ذلك شأن إبليس فى تعجبه من أمر الله له بأن يسجد لمن خلق طينا، وقد أدى به ذلك إلى العصيان.

نفخ الله الروح فى آدم، وأمر الملائكة أن يسجدوا له، فسجدوا إلا إبليس. وغضب الله على إبليس فواجه هذا الغضب بطلب من العلى القدير أن يمهله ولا يتعجل بعقابه، وكان إبليس صريحا مع ربه وهو يطلب ذلك «قال أريتك هذا الذى كرمت على لئن أخرتن إلى يوم القيامة لأحتنكن ذريته إلا قليلا»(٢٣٨).

ولقد أمهله تعالى ﴿قال فإنك من المنظرين * إلى يوم الوقت المعلوم﴾(٢٣٩). وتبدى فى ذلك أن الله لحكمة أمهل إبليس. وكانت هذه الحكمة هى اختبار الإنسان، واستمرار الصراع على الأرض حيا.

وهكذا أبعد إبليس عن رحمة الله، ولكنه وقد رأى الله، فإنه لم ينكره، وإنما يجحده فقط.

ولقد صوره فتحى رضوان بصورة العارف بالله، وبأنه الغفور الرحيم، وأنه يعلم أن الكبر والعناد أورثاه الكفر، فعز عليه أن يكون من الساجدين بين يدى آدم.

وظهر ذلك فى اعترافه للفتاة التى أحبها:

الشيطان : ولكن الله غفور رحيم..

عصماء : أنت تذكر هذا وتعرفه...؟

الشيطان : أنا أعرفه مثلكم، بل أعرفه خيرا منكم، ولكن الكبرياء والعناد وحدهما هما اللذان أورثانى الكفر.. عز على أن أكون من الراكعين الساجدين بين يدى آدم»(٢٤٠).

---

(٢٣٨) سورة الإسراء، الآية (٦٢).

(٢٣٩) سورة الحجر، الآية (٣٧-٣٨).

(٢٤٠) مسرحية دموع إبليس، ص ٥٧.

وصوره باكثير أيضا بصورة المؤمن بالله، وهو يذكر أنه ليس فى الوجود من يؤمن بالله أكثر من إيمانه به:

فاوست :أنت لا تؤمن بالله البتة.. البتة..

الشيطان : ليتنى حقا لا أؤمن به.. وا أسفاه ليس فى الوجود من يؤمن بالله أشد من إيمانى به»[٢٤١].

ولكن شيطان فاوست الجديد، يختلف عن شيطان دموع إبليس، فهو لا يؤمن أن الكيد والعناد أورثاه الكفر، ودفعاه إلى رفض أن يكون من الراكعين، وإنما هو ما زال معاندا مكابرا، فهو قد خرج على رب العزة لما افتقده من عدله وحكمته، إذ أمره بالسجود لآدم، وهو خير منه.

الشيطان : مرحى.. مرحى.. أنت تريد إذن أن تطاول رب العزة؟

فاوست : (فى سخرية) بل أريد أن أكون أعظم منه.

الشيطان : أعظم منه؟

فاوست : أنت خرجت على رب العزة... قديما لم افتقدت من عدله وحكمته..

فاوست : إذ أمرت بالسجود لآدم وأنت خير منه؟

الشيطان : أجل»[٢٤٢].

وحين طرد إبليس من رحمة الله، كان وحيدا، فأخذ يبحث له عن حليف يساعده على إخراج آدم من الجنة، ووجد هذا الحليف فى الحية التى قامت بدورها معه خير قيام.

وقد ذكرت الحية فى التوراة على أنها كانت أحيل حيوانات البرية التى عملها الرب الإله «فقالت الحية للمرأة» أحقا قال الله لا تأكلا من شجرة الجنة؟، فقالت المرأة

---

(٢٤١) مسرحية فاوست الجديدة، ص ١٤.

(٢٤٢) مسرحية فاوست الجديدة، ص ٣٦.

للحية من كل ثمر شجر الجنة تأكل، وأما ثمر الشجرة التى فى وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا. فقالت الحية للمرأة لن تموتا، بل الله عالم أنه يوم تأكلان منها، تتفتح أعينكما، وتكونا كالله، عارفين الخير والشر. فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون، وأن الشجرة شهية للنظر، فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها فأكل[٢٤٣]. نقل المفسرون[٢٤٤] عن التوراة علاقة إبليس بالحية، فجعلوا يقرنون بينهما.. ويروون أن الحية هى الحيوان الوحيد الذى قبل أن يدخل إبليس فى بطنها فيحادث حواء خلالها. ولا زال هذا التصور قائما، من أن الحية يتقمصها الشياطين والجن، ومن ذلك ما ذكر من أنه «ما كان من الحيات فى البيوت فلا يقتل حتى يؤذن ثلاثة أيام لقوله عليه السلام، إن بالمدينة جنا قد أسلموا، فإذا رأيتم منهم شيئا فآذنوه ثلاثة أيام»[٢٤٥] وليس فى القرآن الكريم ما يثبت دور الحية فى إخراج آدم من الجنة، وعلاقتها بإبليس، فى أى صورة من الصور، ولكن المعتقد السائد لا ينكر قيامها بدور حليف للشيطان. ومن هنا كان تصور فتحى رضوان أصوات الشيطان بأنه كفحيح الأفعى.[٢٤٦]

وأعطى تيمور اسم أرقط لكبير مستشارى مملكة الجن فى مسرحيته، لما فى ذلك الاسم من ارتباط بالشيطان، وإيحاء يدل على شخصيته المتسمة بالمكر والدهاء.

وإذا كان إبليس قد بدأ صراعه مع الإنسان، بحليف له هى الأفعى، فإن ذلك لأنه كان وحيدا. ولكنه بنزوله إلى الأرض قد استطاع أن يقيم له عالما شبيها بعالم البشر كانت له قوانينه الخاصة، فإن النظام ركن أساسى من أركان التفكير الإسلامى انعكس على تصوراتهم عن عالمه، فهو فى نظرهم ملك هذه المملكة يدبر بهم الأمر ويكيد بهم لبنى آدم»[٢٤٧]، وكل وزير من هؤلاء الوزراء موكل بعمل محدد. وقد قدمت مسرحية أشطر من إبليس صورة لعالمهم، مستمدة من نفس هذه الصورة، إذ ترسم لهم عالما

---

(٢٤٣) التوراة، سفر التكوين، الإصحاح.

(٢٤٤) انظر، القرطبى، المرجع السابق، ص ٢٦٦ وما بعدها.

(٢٤٥) القرطبى، المرجع السابق، ص ٢٦٨.

(٢٤٦) المسرحية، ص ٢٨.

(٢٤٧) عبد المحسن الحسينى، المرجع السابق، ص ٢١٢.

منظما له قوانينه السائدة مثل عالم البشر. وسّعت المسرحية هذه الصورة، فجعلتهم طبقات اجتماعية واضحة كما، قسمت مملكتهم إلى أقاليم، وكان يدور بين هذه الأقاليم صراع، مما استدعى إلى إنشاء هيئة أمم تقوم بفض المنازعات بينهم.[٢٤٨]

وتتكون هذه المملكة من ذرية إبليس، وقد ذكر القرآن بوضوح أن لإبليس ذرية مثله فى ذلك مثل آدم: ﴿أفتتخذونه وذريته أولياء من دونى وهم لكم عدو بئس للظالمين بدلا﴾[٢٤٩] أما كيفية تكون هذه الذرية، فقد قيل فى حديث عن النبى ﷺ: أنه لما أراد الله أن يخلق لإبليس نسلا ألقى عليه الغضب، فطارت منه شظية من نار فخلق منها امرأته[٢٥٠] ولا يخفى مافى تقارب هذه الصورة من حكاية خلق حواء من ضلع آدم. فقد قيل أيضا. إن الله خلق له بفخده الأيمن أعضاء تناسل الذكور، وفى الأيسر أعضاء تناسل الإناث.[٢٥١]

وجمهور المفسرين يقبل فكرة توالده عن الطريق الطبيعى الذى يتوالد به الإنسان، أى أن توالده عن طريق العلاقة الجنسية المباشرة بين الشيطان الذكر والشيطان الأنثى، فقد قيل: إن إحدى بيضات زوبعة «فلقت عن ألف توأم ذكر وأنثى»[٢٥٢]، وهذه الرواية تجعلهم يبيضون، ولا يلدون مباشرة، وإن كانت الرؤية العامة لدى الجمهور لا تمنع أن يكون غير ذلك أى أن مولدهم يتم بالشكل الآدمى وقيل أيضا إن الله كتب عليه أن ينجب اثنين مع كل مولود يولد للإنسان[٢٥٣].

واستخدم كل من «تيمور» «وفتحى رضوان» ذرية إبليس فى مسرحيتيهما. وكان عالم الجن فى مسرحية تيمور من سلالة إبليس، وهم يقومون بعمله، وينفذون شريعته، وبرز عالمهم فى المسرحية بصورة واضحة متكاملة، فهم أشبه تماما بعالم الإنس. وكانت

---

(٢٤٨) مسرحية أشطر من إبليس، ص ٥٠

(٢٤٩) سورة الكهف من الآية (٥٠).

(٢٥٠) الدميرى، المرجع السابق، جـ١، ص ٢٥٥.

(٢٥١) بطرس البستانى، المرجع السابق ص ٣٤٠.

(٢٥٢) عبدالمحسن الحسينى، المرجع السابق، ص ٢١١.

(٢٥٣) البستانى، المرجع السابق.

ذرية إبليس فى مسرحية فتحى رضوان تعمل معه، وتدور فى فلكه، وتأتمر بأمره، وكان لها أيضا أن ترده إذا توقف ولو للحظة عن تحقيق عملها.

وأما عن العلاقة الجنسية بين الشيطان والإنسان، فإن واحدا من التفاسير التى وقعت بين يدى الباحث لم يتناولها بشىء من الذكر «وما ذكر عن العلاقات الجنسية كان بين الإنس والجان الذين هم ليسوا من الشياطين، ومن ذلك ما يروى عن بلقيس ملكة سبأ من «أن أباها كان من أكابر الملوك وكان يأبى أن يتزوج من أهل اليمن، فيقال إنه تزوج بامرأة من الجن اسمها ريحانة بنت السكن فولدت له هذه المرأة»[٢٥٤] ويروى «عن النبى ﷺ أنه قال: كان أحد أبوى بلقيس جنيا»[٢٥٥] ولا يضعف من قيمة هذا الحديث أن ابن كثير يضِّعف إسناده ويعده حديثا غريبا فإن فكرة التزاوج من الجن لقيت قبولا لدى المفسرين حتى أن الطبرى يروى فى إحدى رواياته عن ملكة سبأ ذلك دون أن يضعف من هذه الرواية أو يشك فيها[٢٥٦]، وذكر من قال إن سليمان تزوجها أنها ولدت له[٢٥٧] وهناك رواية تذكر «أن سليمان ولد له ابن بعد أن ملك عشرين سنة، فقالت الشياطين لئن عاش لم نتخلص من البلاء والتسخير فسبيلنا أن نقتله فما راعه إلا أن ألفى على كرسيه ميتا»[٢٥٨] ولما كان لسليمان ولدان لم تقتلهما الشياطين، فإن هذه الرواية إنما ترد إلى زواج سليمان من ملكة سبأ، وانجابه ابنا منها خافته الشياطين خشية أن يسخرهم كما سخرهم والده، فقتلوه لعلمهم بأنه يحمل بعض خصائصهم، بالإضافة إلى خصائصه البشرية.

وتقترب مسرحية دموع إبليس من هذه القصة، فإبليس بعد أن أنجب ابنا وقفت الشياطين ضد هذا الابن، ودفعوا والده إلى أن يتخلص منه بقتله، إلا أنه لا يرد أصل المسرحية إلى ذلك فقط، فلقد استمد المؤلف ذلك من مصادر أكثر وضوحا، فى تعرضها لذلك الموضوع[٢٥٩]

---

(٢٥٤) ابن كثير، البداية والنهاية، ج ٢ ص ٢١.

(٢٥٥) المرجع السابق.

(٢٥٦) انظر، الطبرى، ج ١٩، ص ١٠٢

(٢٥٧) النيسابورى، المرجع السابق ج ١٩، ص ١٠٢.

(٢٥٨) المرجع نفسه، ج ٢٣، ص ١٠٠

(٢٥٩) انظر، الفصل الخاص بالمصادر الشعبية ص٢٧٩.

وهؤلاء الجن يأكلون ويشربون مثل ابن آدم[٢٦٠] أما طعامهم فقد قيل إنه روث البهائم، وقيل إن الرسول قال: «إنها زاد إخوانكم الجن»[٢٦١]. أما الشياطين فلم يتعرض أحد لطعامهم أو شرابهم، ونقل تيمور وأبو حديد ما قيل عن الجن إلى الشياطين.

وكانت شخصية أنابيب[٢٦٢] فى مسرحية أشطر من إبليس شخصية فكاهية، أراد المؤلف بها أن يبعث جوا من المرح فى إطار المسرحية، فجعله المؤلف ولوعا بالطعام، نهما «لا هم له إلا الأكل، حتى أثناء اجتماعات الأبالسة، ومناقشتهم قضايا مجتمعهم. وكان زملاؤه من حزب المحافظين، يحاولون أن يوجهوه إلى أن يترك الطعام، ويهتم بما يعرض من قضايا على المجلس خشية المعارضة اليقظة.

إعصار : أما انتهى لك مطعم يا أنابيب؟

أنابيب : وماذا فى أن أطعم ياإعصار؟

إعصار : نحن فى المجلس، خل عنك الطعام لوقت غير هذا الوقت. إن حزب المعارضة أمامنا بالمرصاد.

أنابيب : (نافضا يده فى استياء) (حسن. حسن... لقد فرغت يدى... سوف لا أجد ما أطعمه).

وكان شرابهم فى المسرحية مستمدا من القرآن، فى حديثه عن شراب أهل النار فى قوله تعالى: «لا يذوقون فيها بردا ولا شرابا إلا حميما وغساقا»[٢٦٣] جعل المؤلف شراب الشياطين هو ماء الحميم، فبعد يوم مضنى من العمل، يطلب زفاف الجنى من تابعه سرعوع أن يأتيه بماء الحميم:

سرعرع : يا لهذا اليوم النكد.

---

(٢٦٠) ابن كثير، المرجع السابق، ج ١ ص ٥٦، القنوجى البخارى، المرجع السابق.

(٢٦١) ابن كثير، المرجع السابق، ج١، ص ٥٧.

(٢٦٢) مسرحية أشطر من إبليس، ص ٣٥.

(٢٦٣) سورة عم، الآيات (٢٤-٢٥).

زفاف : متاعب وهموم يأخذ بعضها برقاب بعض لقد جف حلقى وتشقق، علىَّ بقليل من ماء الحميم...[٢٦٤]

أما إبليس فى مسرحية «عبد الشيطان» وهو المسمى أهرمن، فإنه يشرب الخمر، ويقدم كأسا لطوبوز واضعا فيها قطرات من زجاجة كانت معه:

أهرمن : لست ألومك.

(يذهب إلى المنضدة ويملأ كأسين ويقبل بهما بعد أن يضع فى إحداهما بعض القطرات من زجاجة معه)... فكر قليلا.

(يقدم الكأس التى وضع فيها النقط).

طوبوز : لست فى حالة تمكننى من التفكير. إنى حزين (يمد يده إلى الكأس فيأخذها)[٢٦٥].

وإذا كان المفسرون قد انتهوا فى رؤياهم للجن، إلى أن بعضهم يأكل ويشرب، وبعضهم الآخر لا يأكل ولا يشرب[٢٦٦]، فإنهم أيضا ذكروا أن خالص الجن لا يموتون[٢٦٧] إلا إذا مات أبوهم إبليس[٢٦٨]. أما النوع الثانى، فإنهم يموتون قبله[٢٦٩]. ويذكر العفريت فى مسرحية سليمان الحكيم أن أقصى عقوبة له هى الحبس فهو لا يعدم ولا يموت لأنه من مادة لا تعرف الموت.

العفريت : إن أقصى عقوبة لى هى الحبس، لأنى لا أعدم ولا أموت؟!

الصياد : لا تموت؟!..

---

(٢٦٤) المسرحية، ص ٦٥

(٢٦٥) محمد فريد أبو حديد، «عبد الشيطان» ١٩٤٥، القاهرة: دار المعارف، ص ٨٢.

(٢٦٦) أنظر الطبرى، تفسير الطبرى، ج ١٤ ص ١٩.

(٢٦٧) انظر، المرجع نفسه.

(٢٦٨) انظر، القنوجى البخارى، المرجع السابق جـ٥ ص ١٨٢. انظر، الدميرى (كمال الدين) حياة الحيوان الكبرى، س ١٣١٩هـ، القاهرة: المطبعة الأدبية: ص ٢٥٥.

(٢٦٩) المرجع نفسه.

العفريت : أنسيت أنى من مادة لا تعرف الموت؟.. إنى لا أموت[٢٧٠]

ويصورهم تيمور بصورة من يمرضون، وجعل لهم أدوية من المواد القاتلة للإنسان، وهى: السموم السليمانية والزرنيخ. وحين مرض والد سرعرع، استأذن رفيقه فى الحراسة، وانطلق عجلان ليلحق بأبيه، ويتزود منه بنظرة الوداع، وحين ذهب إليه وجده قد أسعف بتناول جرعات من «عصار السموم السليمانية والحوامض الزرنيخية»، فدبت الحياة فى أوصاله واستقرت روحه بين جنبيه بفعل الدواء[٢٧١]. هذا فضلا عن أن المؤلف صور فى بداية المسرحية انتظار قطب الشياطين لخليفته وبعد وصوله يموت القطب.

وإذا نظر إلى إبليس ومن معه من الشياطين والجان، فإنه لا توجد شخصية مستقلة منهم – بعد خلق آدم – بعيدة عن الإنسان، فهو ملتصق به فى حياته، ومهمته الأولى هى إغواء الإنسان، وعلى هذا الأساس بنيت المسرحيات الخمس لتلقى الضوء على نوعية هذه العلاقة.

وأبو حديد يجعله قرينا للإنسان.. يوجه خطواته، ويسير معه، وهو يترسم الصورة التى رسمها القرآن ﴿ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطانا فهو له قرين* وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون* حتى إذا جاءنا قال ياليت بينى وبينك بعد المشرقين فبئس القرين﴾[٢٧٢]: ولقد سار الشيطان أهرمن مع طوبون، وتخلى عنه فى النهاية، ولم يكن هذا التخلى هو مسئولية الشيطان وحده، وإنما كانت مسئولية الإنسان أيضا، وكذلك سار العفريت فى مسرحية سليمان الحكيم مع الصياد كقرين له، كلاهما مسئول عن أخطاء الآخر.

ولم يكن إبليس قرين الإنسان فى مسرحية دموع إبليس، وإنما كان يقوم بمحاولة إغوائه إما بالظهور الباهر له، وإما بالوسوسة.

---

(٢٧٠) مسرحية سليمان الحكيم ص١٧

(٢٧١) مسرحية (أشطر من إبليس) ص ٤٩

(٢٧٢) سورة الزخرف، الآيات ٣٦-٣٨

وانتهت المسرحية بإبليس وهو يبكي، فقد دفعه الشياطين إلى قتل ابنه حتى تستمر مملكة الشر قوية، وبعد أن قتل ابنه ذهب إلى المكان الذى قتل فيه وأخذ فى البكاء، وعندما ينظر إليه أحد الأبالسة المكلفين بالحقد، ويتعجب أن تكون هذه حقا دموعا يقف إبليس معلنا أن هذه أول دموع له، ولن يرى الناس لإبليس بعد اليوم دموعا:

إبليس : أتبكي؟ .. أهذه حقا دموع؟ أتلك دموع إبليس؟

(يقف إبليس ويقول)

الشيطان : هذه أول دموع لإبليس.. عرفها حين عرف الحب.. ولكنه لن يعرف الحب بعد الآن.. ولن يرى الناس لإبليس دموعا بعد اليوم[٢٧٣]

ولم تكن هذه الدموع هى الأولى التى عرفها إبليس، كما تذكر المسرحية، ولكنه عرف قبل ذلك الدموع، فلقد ذكر أنه ذرف الدمع مرتين، إحداهما كان صادقا فيها، والأخرى كانت إحدى أساليبه فى الخداع.

كانت الأولى بعد معصيته لله تعالى من رفضه السجود لآدم، فقد روى عن النبى ﷺ: «إذا قرأ ابن آدم السجدة فسجد اعتزل الشيطان يبكى، ويقول يا ويله – وفى رواية ياويلتى – أمر ابن آدم بالسجود فسجد فله الجنة وأمرت بالسجود فأبيت فلى النار»[٢٧٤].

وكانت دموعه الثانية، أول ابتداء كيده للإنسان، فقيل إنه ناح على آدم وحواء «نياحة أحزنتهما حين سمعاها، فقالا له ما يبكيك؟ قال: أبكى عليكما تموتان فتفارقان ما أنتما فيه من النعمة والكرامة، فوقع ذلك فى نفسيهما ثم أتاهما فوسوس إليهما فقال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى؟»[٢٧٥]

يضاف إلى ذلك دموعه فى المسرحية، وهى دموع صدرت من إبليس بعد تجربة طويلة، وعميقة، مر بها الإنسان، أدت به إلى هذه الدموع.

* * *

(٢٧٣) مسرحية (دموع إبليس) ص ١٢٦

(٢٧٤) القرطبى، المرجع السابق ص٢٥٢

(٢٧٥) الطبرى، تاريخ الطبرى، ج ١، ص ١١٠، ١١١.

كانت مسرحية «أشطر من إبليس» كذلك تدور حول الأبالسة ومجتمعهم وعملهم مع الإنسان، ولكن الإنسان كان بطل المسرحية وبطل الصراع معا دون منازع.

فإن هذا الإنسان الذى أوقف إبليس نفسه لنزاله، ومحاولة تغيير طريقه، كان محور الحدث فى حياة إبليس نفسه فى المسرحيات التى تناولت الشيطان بالحديث، كانت حياتها قصة مشتركة على الأرض، وكان الإنسان فيها هدف إبليس، وكان إبليس فيها أحد أهداف الإنسان. لقد تصور إبليس أنه القوى القادر على إخضاع الإنسان، وهو يعلن ﴿لأحتنكن ذريته إلا قليلا﴾، وكان فى إعلانه هذا ما يدعو إلى التخوف على الإنسان من إبليس وذريته.

لم تكن هذه حقيقة، فقد قيل إنه لما هبط آدم إلى الأرض لم يكن فيها شيء غير النسر فى البر والحوت فى البحر، فكان النسر يأوى إلى الحوت فيبيت عنده، فلما رأى النسر آدم قال: يا حوت لقد أهبط اليوم إلى الأرض شيء يمشى على رجليه، ويبطش بيديه، فقال الحوت، لئن كنت صادقا مالى منه فى البحر ملجأ، ولا لك منه فى البر مخلص»[٢٧٦].

هذا الإنسان - الذى خافه النسر والحوت قدم إلى الأرض من الجنة بعد أن عوقب لاتباعه الشيطان وعصيانه لربه - نجح الشيطان فى غوايته، لأنه أقسم له باسم الله الأعظم أن فى الأكل من الثمرة المحرمة خيرا له، واستجاب آدم له لأنه لم يكن يتصور أن يقسم كائن بالله كذبا[٢٧٧] وعلى هذا فلقد كانت معصية آدم لله لم تصدر عن عمد منه، وإنما كانت جهلا منه بالشر، وحين نزل إلى الأرض كانت لديه أول خبرة عن الشر عرفها من إبليس.

وحين نزل آدم إلى الأرض كان شخصا رهيبا، «كان رأسه فى السماء، ورجلاه فى الأرض، فكانت الملائكة تهابه فنقص إلى ستين ذراعا»[٢٧٨]. وهذا الذى كانت تهابه الملائكة ما كان ليصبح صيدا سهلا فى يد إبليس. فقد منحه الله منذ بداية خلقه العلم،

---

(٢٧٦) القرطبى، المرجع السابق، ص ٢٧٨، ٢٧٩

(٢٧٧) الطبرى، تاريخ الطبرى، ج ١ ص ١٧٢

(٢٧٨) الطبرى، تفسير الطبرى، ج، ص ٩٦

فكان أكثر علما من الملائكة[٢٧٩] ﴿وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة﴾[٢٨٠] كما أن الله ﴿علم الإنسان مالم يعلم﴾[٢٨١]، ولقد قيل إن الله لما خلق آدم، قال للملائكة «ليخلق ربنا ما شاء فلن يخلق أكرم عليه منا، وإن كان فنحن أعلم منه لأنه خلقنا قبله، ورأينا ما لم ير فأظهر الله فضل آدم عليهم بالعلم»[٢٨٢] وإن الله «خصص آدم بالخلافة، وكرمه وخصه بالعلم الكثير، إلى أن صارت الملائكة أقل منه علما، فهو مسجود الملائكة»[٢٨٣].

وإذا كان الإنسان هو المكرم على الملائكة، وهو الذى تهابه الملائكه، فإن ذلك جعل مهمة إبليس غاية فى الصعوبة. ومهمة إبليس التى كلف بها نفسه، وتطوع بها من تلقاء ذاته، لإغواء الإنسان لم تكن بالمهمة التى ينسب إليه فيها الفضل. فلقد كان الإنسان صاحب قدرة فى توجيه نفسه على الخير والشر معا، منذ بداية خلقه، كما يحدث بذلك العلى القدير،﴿يا أيها الإنسان ما غرك بربك الكريم، الذى خلقك فسواك فعدلك. فى أى صورة ما شاء ركبك﴾[٢٨٤] وعلى هذا فقد كانت الإرادة المطلقة للإنسان هى المحرك لحياته، والموجه لها ﴿إنا خلقنا الإنسان من نطفة أمشاج نبتليه فجعلناه سميعا بصيرا. إنا هديناه السبيل إما شاكرا وأما كفورا﴾[٢٨٥]. من هذا المنطلق كتب تيمور مسرحيته «أشطر من إبليس»، وفيها كان زعيم الشياطين وهو يودع الحياة قد انتهى إلى نتيجة أبلغها لخليفته، وهى أن البشر تغالوا فى تقدير قدرة الأبالسة على الشر والإضلال. فإن الإنسان ليجنى الشر مطمئنا عن عمد، ثم لا يلبث أن ينحى باللائمة فى يسر على الشيطان وهو بذلك ينفض عن منكبيه غبار التبعة ليلقيها عليهم. لقد

---

(٢٧٩) القشيرى، لطائف الإشارات، (ب. ت)، القاهرة: دار الكاتب العربى، ج١، ص ٨٧

(٢٨٠) سورة البقرة من الآية (٣١)

(٢٨١) سورة العلق الآية (٥)

(٢٨٢) الخازن علاء الدين على بن محمد بن إبراهيم البغدادى، لباب التأويل فى معانى التنزيل «تفسير الخازن، ١٣١٣ هـ. القاهرة: المطبعة الأزهرية المصرية، ج ١، ص ٤٦

(٢٨٣) الرازى، المرجع السابق، ج ١، ص٣٩٦

(٢٨٤) سورة الانفطار الآيات (٦-٨).

(٢٨٥) سورة الإنسان الآيات (٢-٣).

أدرك قطب الشياطين أن لؤم الإنسان هو الذى أدى بهم إلى هذه السمعة العريضة التى تعرف عنهم غواة للإنسان.

القطب : اعترف لى بما تبينت، ولاتكابر فيما سمعت. ماذا ترك لنا الأناس من فخر؟ ألا ترى أنهم تغالوا يا بنى فى مقدرتنا على الغواية والإضلال؟ نحن اثنان لا ثالث معنا، فلنتكاشف، ولنعرض أعمالنا مع البشر، ماذا تقول فى هذه الشرور والآثام التى يقترفها الإنسان على وجه الأرض؟ أتراها مما كسبت أيدينا؟ تكلم «بزعبول».

بزعبول : (مفكرا) كلا مولاى الزعيم.

القطب : إن الإنسان ليجنى الشر مطمئنا على عمد، ثم لا يلبث أن ينعى علينا باللائمة فى يسر، وكأنه ينفض عن منكبيه غبار التبعة، ويلقى على كاهلنا الوزر كله، فتقر عينه بأنه من الذنب برىء... ونخرج نحن من المعركة بالشنعة وفضوح السمعة. ساء ما صنع بنا الإنسان اللئيم!»[٢٨٦]

يطلب قطب الشياطين بعد ذلك من خليفته أن يغير من طريق الأبالسة، بعمل يفتح به أفقا بكرا لهم: وعليه أن يأتى بمعجزة يثبت بها أن الشياطين قادرون على صنع شىء آخر غير الشر، حتى يعلم البشر بها أن الشر منهم وإليهم، وأنه من بيئتهم ناجم وفى نفوسهم كمين، وليعفوهم من تهمة هم منها أبرياء، وليخلوهم من مهمة لم تكن لهم بها يدان، وليحملوا وزرهم فقد آن لهم أن يعرفوا الحق، ويتحلوا به، وآن للشياطين أن يعدلوا إلى ميدان جديد:

القطب : افتح فتحا جديدا، وشق أفقا بكرا..

بزعبول : مولاى!...

القطب : إيت بمعجزة تثبت بها أننا أهل لغير الشر...

---

(٢٨٦) «أشطر من إبليس» ص ١٧

بزعبول : مولاى...

القطب : ليعلم البشر أن الشر فيهم وإليهم، وأن الشر من بيئتهم ناجم، وفى نفوسهم كمين، فليعفونا من تهمة نحن منها براء، وليخلونا من مهمة لم تكن لنا بها يدان، ثم ليراجعوا أمرهم، وليحملوا وزرهم... آن لهم أن يتحلوا بشيء من فضيلة الحق... وآن لنا أن نعدل إلى ميدان جديد»[٢٨٧]

يحاول الزعيم بعد ذلك أن يبدأ مهمة جديدة يوجه إليها الأبالسة، نحو صنع الخير. هذا فى الوقت الذى يحاول فيه إبليس فى مسرحية «دموع إبليس» أن يتمرد على الشيطان فى ذاته، فيقدم توبته أمام عصباء «ويستغفر ويندم على خطئه معها، ويطلب منها أن تأخذ بيده، ولكن عصباء ترفضها. وتتحول عصباء بذلك إلى محققة للإرادة الإلهية، فقد سبقت إرادة الله أن يبقى مطرودا محروما حتى يوم الدين.

الشيطان : أنا الآن إنسان متمرد على الشيطان. أنا اليوم تائب ومستغفر ونادم، فخذى بيدى وارحمينى، أنت التى تستطيعين أن تغيرى تاريخ الناس أجمعين.

عصباء : ألم تسبق إرادة الله؟ ألم يحتم قضاؤه أن تبقى مطرودا محروما حتى يوم الدين؟[٢٨٨]

وإذا كان الشيطان قد انتهى به الأمر إلى أن يشعر أنه لم يؤد مهمته على خير وجه، لأن الإنسان كان قادراً على صنع الشر بمفرده، ولم يكن فى حاجة إليه، وأنه من يقرر أن يصنع الخير فلن يمنعه شيطان من صنعه هذا الذى ركب فيه الخير والشر على حد سواء كما يصور ذلك سبحانه وتعالى ﴿ونفس وما سواها فألهمها فجورها وتقواها﴾[٢٨٩] فالصراع بين الخير والشر كما تذكره الآية داخل الإنسان نفسه وليس

(٢٨٧) المسرحية، ص ١٨، ١٩.

(٢٨٨) «دموع ابليس»، ص ٥٦، ٥٧.

(٢٨٩) سورة الشمس الآية (٨)

متولدا عن قوة أخرى، وإن من المؤرخين المسلمين مثل الطبرى «الذى يوشك المفسرون جميعا أن يكونوا عالة عليه»[٢٩٠] من يذكر أن مهمة إبليس كانت شاقة عليه، فلقد تمكن واحد من أبناء الإنسان من أن يثب «بإبليس حتى ركبه فطاف عليه فى أدنى الأرض وأقاصيها وأفزعه ومردة أصحابه حتى تطايروا وتفرقوا»[٢٩١] كما ذ كر أن أوشهيج «قهر إبليس وجنوده، ومنعهم من الاختلاط بالناس، وكتب عليهم كتابا فى طرس أبيض، أخذ عليهم فيه المواثيق، ألا يتعرضوا لأحد من الإنس، ويتوعدهم على ذلك، وقتل مردتهم وجماعة من الغيلان، فهربوا من خوفه إلى المفاوز والأودية[٢٩٣]. «وحين مات أوشهيج خرج إبليس وجنوده فقد تمكنوا بعد موته من دخول مساكن بنى آدم والنزول إليهم من الجبال والأودية[٢٩٣]. واستطاع سليمان (رضى الله عنه) أن يتحكم فيهم، وأن يخضعهم له فقد سخرت له الشياطين وسلط عليها[٢٩٤]، كما تمكن من حبسهم، ومن الآية الكريمة «وآخر مقرنين بالاصفاد» ولدت فكرة قمقم سليمان الذى كان يحبس فيه الجن. ولذلك أن الله سبحانه وتعالى منحه الحرية أن يحبس منهم من شاء فى وثاقه وفى عذابه[٢٩٥]، وقد قيل إنه «كان يقرن مردة الشياطين بعضهم مع بعض فى القيود والسلاسل للتأديب والكف عن الفساد»[٢٩٦] كما ذكر أنه «كان معه ملك بيده سوط من النار، كلما استعصى عليه جنى ضربه من حيث لا يراه [٢٩٧]. وقد تطورت فكرة قدرة سليمان على السيطرة على الجان، فقد ذكر أن سليمان بعد أن ظفر بالشيطان الذى فتنه «أتى به فأمر به فجعل فى صندوق من حديد ثم أطبق عليه فأقفل عليه بقفل وختم عليه بخاتمه ثم أمر به، فألقى فى البحر»[٢٩٨]. وبهذا تكون صورة

---

(٢٩٠) صبحى الصالح، مباحث العلوم القرآنية، ١٩٦٤، بيروت. دار العلم، ص ٢٩٠.

(٢٩١) الطبرى، تاريخ الطبرى، ج ١ ص ١٧٢.

(٢٩٢) الطبرى المرجع السابق، ج ١، ص ١٦٥.

(٢٩٣) المرجع نفسه.

(٢٩٤) انظر، الطبرى، تفسير الطبرى، ج٢٣، ص ٩٣.

(٢٩٥) انظر، المرجع نفسه.

(٢٩٦) النيسابورى، المرجع السابق، ج٢٣، ص١٠٣.

(٢٩٧) المرجع نفسه، ج٢٢، ص٤٧.

(٢٩٨) الطبرى، المرجع السابق، ج ٢٣، ص ٩١ وانظر، النيسابورى، المرجع السابق، ج٢٣، ص١٠٢.

عقاب سليمان للجن قد وصلت ذروتها على هذه الصورة، وهى التى استقى منها الأدب الشعبى فكرة القمقم، وكذلك ما يسمى بالسوط المطلسم، وهو سوط من يضرب به يقتل لساعته إنسا كان أم جانا[٢٩٩].

وفى مسرحية «سليمان الحكيم» تحدث المؤلف عن قدرة سليمان على سجن الجن، وكيف أنه بعد موته أخذ الجن يطلقون بعضهم بعضا من القماقم.

الصياد : عجبا.. من الذى أطلقك من القمقم؟!!

الجنى : هذه المرة... لست أنت بالطبع

الصياد : أعرف... هذا ماتوقعه سليمان.. لقد ثرتم وانطلقتم يخرج بعضكم بعضا من القماقم.. أليس الأمر كذلك؟».[٣٠٠]

وفى مسرحية «أشطر من إبليس» صور تيمور عقوبة الحبس لدى الأبالسة بالسجن فى قمقم، وحين قبض على الأمير زبرجد المتخفى فى زى الجن طغيان، متلبسا بجريمة السكر، وأرسل إلى زفاف، ليرى رأيه فيه، أخذ يقسم بحق الجحيم أنه يستأهل عقوبة الزج فى قمقم ألف ألف سنة.

زفاف : وحق الجحيم لأنزلن بك عقوبتى إن جرمك هذا، يستوجب أن تزج ألف ألف سنة فى قمقم صغير.

طغيان : (صائحا، متضرعا) قمقم؟... أى قمقم؟ الرحمة.. الرحمة![٣٠١]

وبهذا لم يعد الشيطان قوة رهيبة لاتخضع، فقد استخدم له الإنسان السحر، واستخدم له الإيمان. فكانت الاستعاذة بالله من الشيطان الرجيم كافية لردعه، أى أن الشيطان امتلك بالكلمة، وسيطر عليه بها. ولقد ذكر عن أبى الدرداء أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) قام يصلى، «فسمعناه يقول أعوذ بالله منك ثم قال: ألعنك بلعنة الله ثلاثا وبسط

---

(٢٩٩) انظر، سيرة الملك سيف بن ذى يزن ص ٤٤.

(٣٠٠) مسرحية «سليمان الحكيم»، ص ١٥١، ١٥٢

(٣٠١) مسرحية «أشطر من إبليس»، ص ٦٨

يده كأنه يتناول شيئا فلما فرغ من الصلاة قلنا: يارسول الله قد سمعناك تقول فى الصلاة شيئا لم تقله قبل ذلك ورأيناك بسطت يدك فقال: إن عدو الله إبليس جاء بشهاب من نار، ليجعله فى وجهى فقلت أعوذ بالله منك ثلاث مرات ، ثم قلت ألعنك بلعنة الله التامة، ثم أردت أخذه، والله لولا دعوة أخينا سليمان لأصبح موثقا يلعب به ولدان المدينة».(٣٠٢)

وهكذا انتهى الأمر بإبليس إلى أن يصبح للإنسان فى التصور الإسلامى المقدرة على جعله أداة لهو لأطفال المدينة. فإن الإنسان كلما ازدادت قدرته تمكن من السيطرة حتى الشيطان نفسه، هذا الشيطان طارده محمد صلى الله عليه وسلم، وأغرى أتباعه على الإيمان به، فإن الرسول يذكر أن لكل إنسان شيطانا، ولقد قالت له عائشة رضى الله عنها: «ومعك يا رسول الله، قال نعم: ولكن ربى أعاننى عليه حتى أسلم».(٣٠٣)

ولا يتصور الإسلام أن هذه القدرة على هداية الشيطان اختص بها محمد صلى الله عليه وسلم وحده، ولكنه يتصور أنها قدرة معطاه له ومعه أنبياء الله جميعاً. ويروى فى ذلك عن «أنس بن مالك رضى الله عنه قال: كنت مع رسول الله صلى الله عليه وسلم خارجا من جبال مكة، إذا أقبل شيخ يتوكأ على عكازه، فقال النبى صلى الله عليه وسلم: مشية جنى، ونغمته، قال: أجل فقال النبى عليه الصلاة والسلام: من أى الجن. قال: أنا هامة بن الهيم أو ابن هيم بن لاقيس بن إبليس قال: لا أرى بينك وبينه إلا أبوين، قال. أجل قال. كم أتى عليك. قال أكلت الدنيا أقلها كنت ليالى قتل هابيل غلاما ابن أعوام، فكنت أشرف على الآكام أورش بين الأنام فقال رسول الله صلى الله علية وسلم. بئس العمل. فقال. يا رسول الله دعنى من العتب، فإنى ممن آمن بنوح وثبت على قدميه. وإنى عاتبته فى دعوته فبكى وأبكانى، قال: إنى والله من القادمين وأعوذ بالله أن أكون من الجاهلين، ولقيت هودا وآمنت به ولقيت إبراهيم وكنت معه فى النار إذ ألقى فيها، وكنت مع يوسف إذ ألقى فى الجب فسبقته إلى مقره، ولقيت شعيبا وموسى ولقيت عيسى بن مريم فقال لى. إن لقيت محمدا فاقرأه منى السلام، وقد بلغت

---

(٣٠٢) ابن كثير، المرجع السابق، ج١، ص٦٤.

(٣٠٣) المرجع نفسه، ج ١، ص ٦٧.

رسالتك، وآمنت بك «فقال النبى صلى الله عليه وسلم على عيسى وعليك السلام: وما حاجتك يا هامه؟ قال. إن موسى علمنى التوراة وعيسى علمنى الإنجيل، فعلمنى القرآن، فعلمه»[٣٠٤]. وإذا كان محمد وزملاؤه من الأنبياء (صلوات الله عليهم وسلامه) قد قاموا بعملية غزو لعالم الشياطين، فأغروهم بالإيمان، فإن الصياد فى مسرحية سليمان يقف صامدا أمام إغراء العفريت، ويواجه إغراءه بإغراء، وخداعه بخداع، ومنازلته بمنازلة..

الجنى : لا تسخر من كلماتى... ولا تحاول أن تثبط أنت أيضا من عزيمتى بمثل هذا الهراء

الصياد : كما تغرينى أغريك... وكما تخدعنى أخدعك... وكما تنازلنى أنازلك[٣٠٥]

وإذا كانت الندية قد ظهرت بين الجنى والصياد، فإنه قد ظهرت قدرة البشر على إغواء الشياطين، حدث هذا مع سبائك رسول الأبالسة إلى الأرض للإنسان، فقد عاد إلى عالمه لينشر بينهم جرثومة من جرائيم البشر، وهى جرثومة المغازلة. وقع ذلك فى اجتماع مجلس التشريع والأحكام، فإن هلاهيل زعيمة الطبقة الدنيا وسبائك يتبديان، وهما يتناقلان الحديث فى بشاشة وأنس، ويرى زمهرير فى ذلك منظرا عجبا، ويدفع هذا المنظر إعصارًا إلى فقده للثقة من سبائك الذى عاد إليهم من الأرض بجرثومة المغازلة.

زمهرير : ... ياله من منظر عجيب.

إعصار : مغازلة وغرام، فى مجلس التشريع والأحكام.

أرقط : ما أسقم ذوقه!

إعصار : لم تبق لى ثقة «بسبائك» هذا... إنه لطول إقامته فى الأرض عاد إلينا بجرثومة من جرائيم البشر!

زمهرير : أية جرثومة؟

---

(٣٠٤) الدميرى، المرجع السابق، ج ١، ص ٢٥٤.
(٣٠٥) مسرحية سليمان الحكيم ص ١٥٥.

أرقط : جرثومة المغازلة![٣٠٦]

ولم يكن سبائك وحده بين الأبالسة الذى تأثر بالإنسان، وإنما تأثر بهم زفاف أيضا، فقد أرسله أرقط عميد مستشارى مملكتهم إلى الأرض، لتحبيب الناس فى الخمر، فعاد مخمورا لا يفيق، وقد أحب سكنى المدن وصحبه الناس، وأخذت خلوب تدينه لهذا ،وهو يحاول الدفاع عن نفسه، ولكنها كانت تقول الحقيقة، تتعجب من قدرة الآدمى على إضلال غيره وإفساد الشياطين.

خلوب : آه... فهمت. أنك تريد أن تسكن المدن فى صحبة البشر. لقد فتنتك ألوان الحياة هناك منذ بعثك عميد المستشارين «أرقط» لتحبب الخمر إلى الناس، فلم تعد تطيب لك عشرة أخوانك من الجن.

زفاف : كبرت كلمة تتهميننى بها أيتها السيدة «خلوب».

خلوب : لقد أوفدوك لتنشر السكر بين الناس، فلم يخفق مسعاك، ولكنك عدت إلينا مخمورا لا تفيق... أنى لأعجب من قوة هذا الآدمى على اضلال غيره... قادرا هو على أن يفسدنا نحن.. نحن الشياطين.[٣٠٧]

وإذا كان الشياطين قد تأثروا بالإنسان من خلال صحبته، فإن الأمير زبرجد ذهب إليهم فى معقلهم، وهم يقيمون تجربتهم لإثبات قدرة الشيطان على صنع الإنسان الخير: غير اسمه إلى طغيان، وغير من سحنته متنكرا فى زى جنى، وأدعى أنه من عشيرة الفتاكين البواسل. ولجرأته الشديدة استقدم معه خادمة زعرور، وهو قزم مشوه دميم الخلقة:

زفاف : ما اسمك؟

الجنى : خادمك «طغيان»

زفاف : من أى عشيرة أنت؟

---

(٣٠٦) مسرحية «أشطر من إبليس» ص ٣٣، ٣٤

(٣٠٧) المسرحية ص ٤٦.

طغيان : من عشيرة «الفتاكين البواسل»(٣٠٨)

اقتحم طغيان عالم الجن، وهو يمثل دور السكير مع علمه أن السكر محرم فى عالمهم، ولكنه يعلم أيضا أنه متوجه إلى أبالسة فى شوق إلى الخمر، وهم لا يشكون مطلقا فى أنه ليس واحدا منهم، وقد حمله رئيس الحراس إلى زفاف وسرعرع فيطلب زفاف من رئيس الأحراس أن ينصرف ومن معه، ويترك هذا الجانى ليقتص منه لنفسه. وعندما يختلى به يحاول أن يجعله يفيق من سكره. يستخدم المؤلف فى هذا موقفا يشابه ما يتم فى الحياة اليومية من محاولة إعادة السكير إلى وعيه، يصب الماء البارد عليه، ويستبدل المؤلف الماء البارد بحامض الكبريت الأزرق ليتلاءم هذا مع عالم الجن، يفيق الأمير زبرجد ويحاول سرعرع نائب زفاف أن يعرف منه المكان الذى أحضر منه الخمر، فيعترف زبرجد بأنه شرب الخمر، ولكنه لم يكن يريد ذلك، ويستمر فى الضغط عليه، فيعترف بأنه سرقها من حانة آدمية، ويسأله عن بقية ما سرقه ويعده زفاف بالأمان إذا أخبره، فيقدم لهما زجاجة خمر يخرجها من عباءته.

يحرك المؤلف هذا الحوار فى خفة، وهو ينقل صورة من عالم الجن الذين دفعهم الإنسان إلى الانحراف:

سرعرع : (هامسا فى أذن طغيان): إذا أخبرتنى من أين أتيت بالخمر، تشفعت لك عند السيد العظيم ليخفف عنك العقوبة.

طغيان : إذن لا مناص من الاعتراف!

سرعرع : تكلم.. وعجل..

طغيان : اعترف بأنى قد شربت الخمر.

سرعرع : هذا أمر لم أسألك فيه.. أريد أن أعلم من أين أتيت بالخمر؟

طغيان : هى بضع زجاجات سرقتها من حانة آدمية...

(٣٠٨) المسرحية ص ٦٨.

سرعرع : وهل شربت كل ما سرقته؟.. ألم تبق لديك بقية؟

طغيان : (ملتفتا إلى «زفاف»): الرحمة.. الأمان.. سأعترف بكل شيء إذا وعدتنى بالأمان.

زفاف : أعدك به..

طغيان : لم يبق عندى سوى هذه(٣٠٩).

تستمر خطة طغيان بعد ذلك، فهو يأتى لهما بزجاجات من الخمر، ويمزجها بمادة سحرية تكسبها نكهة طيبة، ولكنها تذهب بوعى شاربها على الفور، وحين يقدم زفاف وتابعه سرعرع يجدا الخمر فى انتظارهما، فيخلعا ملابس طيرانها ويسلمانها لكل من الأمير زبرجد، وتابعه زعرور. ويتحدث زفاف إلى زبرجد حديث ملاطفة وإيناس إلى أن يخبره عن قصة فضلى العذارى أزاهير التى اختطفها قطب الأبالسة بزعبول ليقيم عليها تجربة الخير. وقد وضعها فى مكان بعيد لا يصل إليه الإنس حتى لا تفشل التجربة، ويغرق بعد ذلك زفاف رابعه سرعرع فى ثبات عميق، فيتجه الأمير زبرجد إلى الركن الذى وضعت فيه ملابس زفاف وسرعرع يرتدى إحداها ويرمى إلى زعرور بالأخرى، ويطلب منه أن يعجل باللبس حتى يطير إلى القصر البلورى حيث فضلى العذارى أزاهير:

طغيان : لقد غرقا فى سبات عميق لن يفيقا منه إلا بعد ساعات طوال.. هيا (زعرور).

زعرور : ماذا أيها الأمير؟

طغيان : هيا ولنطر.
(يتجه إلى الركن الذى وضع فيه «زفاف» و«سرعرع» فيخرجها، ويرتدى عباءة «زفاف» وخفه، ويرمى إلى زعرور بعباءة «سرعرع» وخفه).

---

(٣٠٩) المسرحية، ص ٦٩، ٧٠.

عجل، والبس كما لبست، ستكون لك خفة الطير، لا تهاب الرياح.

زعرور : (يلبس على كره): إلى أين تريدنى أن أطير؟

طغيان : إلى القصر البلورى.. إلى فضلى العذارى.. أزاهير[٣١٠].

ويذهب الأمير إلى القصر، ويتسبب فى فشل تجربة قطب الشياطين، وهى أن الشيطان قادر على دفع الإنسان لصنع الخير، ولقد أدرك القطب هذا الفشل، فإن التجربة أدته إلى الكشف عن عجزهم عن تربية إنسان فاضل، ولكنه يرى أنهم نجحوا فى أن الإنسان مصدر الشر لذاته.

أرقط : أخشى أن أقول إن تجربتك أيها الزعيم قد باءت بإخفاق.

بزعبول : أخفقت التجربة من ناحية.. هذا صحيح.. لقد عجزنا عن تربية إنسان فاضل.. لا يستهويه الشر.. ولكن هذه التجربة أصابت توفيقا ونجاحا من ناحية أخرى.

أرقط : أى ناحية تقصد؟

بزعبول : إن التجربة أثبتت: أن الشر كمين فى غرائز البشر. إن قطبنا الأكبر تقدست فى النار ذكراه، كان على حق فيما وصف به الإنسان...[٣١١].

وفى الحقيقة فإن هذه التجربة فضلا عن أنها أثبتت أن الشيطان غير قادر على دفع الإنسان لصنع الخير، أثبتت كذلك أنه غير قادر على دفع الإنسان لصنع الشر.

ولم تخرج هذه الفكرة عن القرآن الكريم، وتحديده لقوة الشيطان. فإن إبليس منذ عصيانه الأول تحددت قدرته فى إغواء الضعاف من البشر، أما عباد الله المخلصين فلا سلطان له عليهم: ﴿إن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا من تبعك من الغاوين﴾[٣١٢]، ويتكرر هذا المعنى فى سورة الإسراء ﴿إن عبادى ليس لك عليهم

---

(٣١٠) المسرحية، ص ٧٧.

(٣١١) المسرحية، ص ١١٨، ١١٩.

(٣١٢) سورة الحجر، الآية ٤٢.

سلطان وكفى بربك وكيلا﴾[٣١٣]. وعلى هذا فإن الشيطان حين يدفع إنسانا للشر لا يدفع إنسانا صلبا، وإنما يدفع إنسانا كانت له رغبة أخفق فى تحقيقها، ودور الشيطان هنا لا يعدو دور المساعد.

وقد نجح الشيطان فى اكتساب طوبوز إلى صفه، لأن طوبوز كان فى حاجة إليه. ولم يكن طوبوز من المخلصين بأى معنى تؤخذ به كلمة الأخلاص. وهذا سهل قيام العلاقة بين فاوست الجديد وبين لوسيفر. لقد كان يريد أشياء وصور له أن تعامله مع الشيطان سيسهل له الحصول عليها، ومن ثم فقد أصبح الشيطان قرينا لكل من: طوبوز، وفاوست الجديد.

ولقد فسر تيمور على لسان قطب الشياطين كيفية قبول الإنسان التعامل مع الشيطان، تفسيرا يكشف عن أن الذين استجابوا للشيطان كانوا مؤهلين أصلا للتعامل معه.

يعرف قطب الشياطين ذلك وأصابته معرفته بالخيبة، لعبث ما كانوا يقومون به من عمل ضد الإنسان. وهو ينتظر خليفته، ليبلغه قبل وفاته بخلاصة تجربته، وحين يحضر خليفته يخبره أنه غير راض عما صنع طوال عمره ويدهش خليفته بزعبول فهو يعرف أن أحدا لم يسبقه فى الحكم أتى ما آتاه من الأعمال. ويستوقفه القطب، ويؤكد له أنه يعلم حق العلم أنه أبلى بلاء حسنا فى خدمة المبادئ الموروثة، من إغواء لأبناء آدم، والتغرير بهم على نحو ما هو مفروض فى مبادئهم المقررة. ولكن هذا بدا له فى النهاية أمرا لا يستوجب أن يفاخر به، وهو يعترف بأنه لم يصنع شيئا:

القطب : (مقاطعا): تريد أنى أحسنت القيام بواجبى نحو العشيرة، وأنى أبليت بلاء عظيما فى خدمة المبادئ الموروثة.. ربما كان هذا حقا.. ولكن..

بزعبول : (زائغ النظرات): أفصح مولاى.

القطب : إن قيامى بإغواء أبناء آدم، والتغرير بهم على نحو ما هو مفروض فى مبادئنا المقررة، ومسجل فى دستورنا الأعظم - أمر بدا لى الآن غير

(٣١٣) سورة الإسراء، الآية ٦٥.

ذى بال.. ماذا كان من صنعى يستوجب أن أفاخر به؟ اعترف جهرة بأنى لم أصنع شيئا..[٣١٤]

وجد الزعيم مثلا للتدليل على ذلك، فقد حضر سبائك من جولته فى الأرض وهو الإبليس المكلف بإغواء البشر فيها. وكان القطب قد أرسله لكى يضل كثيرا من أهلها أمعن فى الصلاح والتقوى حتى أصبح القدوة الحسنة، والمثل المضروب. قضى سبائك عشرين عاما فى عملية إغوائه إلى أن انتهى زعيم الإصلاح إلى السجن، وقد اقترف الموبقات الكبرى: الكذب، والسرقة، والقتل. وكانت بداية الطريق إلى ذلك أن وسوس سبائك لعذراء من الغيد الحسان، كانت فقيرة مغمورة، فطمعت فى مال الرجل، وحب التسلط عليه وأدت به إلى الانزلاق فى حمأة الإثم[٣١٥].

تهكم القطب، وهو يستمع إلى شرح الطريقة التى اتبعها فى ذلك، والحديث عن قدرته التى أدت بحياة الرجل إلى هذه النهاية، وعندما طلب إليه أن يوضح لهم ما يضحكه، أخذ يفسر لهم الأسباب التى أدت بالرجل إلى السقوط، وأنه لا دخل لسبائك وغوايته فى ذلك: ولقد استخدم المؤلف منهج مدرسة التحليل النفسى فى بعض جوانبها، فهو يتحدث عن الغرائز، وهو اتجاه كانت له السيادة فى العشرينات من هذا القرن، وكان له أنصاره فى مصر فى الفترة التى كتب فيها المؤلف مسرحيته ولا زال له إلى الآن أنصاره، وإن كان علماء النفس توقفوا «عن الحديث عن الغرائز، وبدأوا يدرسون النضج والدافع»[٣١٦]. كما أن المؤلف بدأ متأثرا بالمدرسة الفرويدية فى حديثها عن عقدة أوديب، بالإضافة إلى منهج أدلر فى حديثه عن مركب النقص.

ويمثل تحليل المؤلف لهذه الحادثة التداخل الثقافى للمؤمنين بمدرسة التحليل النفسى فى مصر، ووضعها داخل ما يسمى بالمنهج التكاملى.

وإذا كان المؤلف يستند إلى هذه النوعية من المعرفة، فإنه لم يخرج فى ذلك عن الإطار الإسلامى الذى حدد اتجاه الإنسان للخير والشر. وحين يخرج القطب دور

---

(٣١٤) المسرحية، ص ١٠، ١١.

(٣١٥) المسرحية، ص ١١، ١٤.

(٣١٦) Hilgard, E., Introduction to Psychology, 1957, New York: Harcourt, «P. 120»

الشيطان من دائرة إغواء الرجل على أنه دور مساعد لا فخر لهم فيه، فإن ذلك لا يدور بعيدا عن المعرفة الإسلامية للشيطان، وإنما يسير فى فلكها.

وضح السبب الذى من أجله سقط هذا الرجل، فقد عاش عمره متنكبا مغامرات الشباب، وكانت له زوج تكبره فعاشرها خامد الحس، ينظر إليها كما ينظر إلى أمه التى ولدته، وفى قرارة نفسه عاطفة أصيلة نحو المرأة فى أنوثتها الجياشة. وكان حرمانه، وكبت عاطفته يدفعانه إلى أن ينفس على الذين يستمتعون بالحب والجمال. واتخذ من حياة الحرمان والكبت التى يحياها سوطا يجلد به غير الكابتين والمحرومين فلا يملك إلا أن يزرى بهم، ويعيب سلوكهم، واتهمه من حوله بأنه فاقد الرجولة مما أدى إلى استوثاق عقدة الدفاع عن النفس لديه. وحين التقى بالفتاة واجتلى مفاتنها ثارت كوامنه، فأقبل عليها فى غير حيلة ولا تبصر حتى انتهى به الأمر إلى الكذب، والسرقة والقتل..

وانتهى بزعبول مع زعيمه إلى أن هذا الرجل كان صريع نوازعه النفسية، وملابسات حياته، وما تعقد من نزوات نفسه.

وإذا كان سباتك يتصور أنه استخدم المرأة لتكون وسيلة للإيقاع بالإنسان فى الخطيئة، فإن هناك كثيرا من غلاة المتدينين يتصورونها أداة من أدوات إبليس فى دفع الرجال إلى الزيغ، حتى إن أحدهم ليقسم أنه «ما أكل آدم من الشجرة وهو يعقل ولكن حواء سقته الخمر حتى إذا سكر، قادته إليها فأكل منها»[٣١٧]. وعلى هذا فحواء فى نظرهم أس الخطيئة «وهى أول فتنة دخلت على الرجال من النساء»[٣١٨].

وإذا كان الشيطان قد نجح فى استغلال حواء، فدفع بها إلى أن تأكل من الشجرة وزوجها معها، فيخرجها بذلك من الجنة، فإن الشيطان لم ينجح فى اتخاذ المرأة وسيلته لإغواء يوسف، ولم يكن يوسف هو ذلك الشيخ الذى يحتاج لشابة أو ذلك المتهافت على متعة، ولكنه كان من يصدق عليه القول أنه من عباد الله المخلصين، وإذا كان الشيطان قد استغل المرأة فى إفساد الرجل، فإنه أيضا استغل الرجل فى إفساد المرأة،

(٣١٧) الطبرى، تاريخ الطبرى، ج١، ص ١١٢.

(٣١٨) القرطبى، المرجع السابق، ص ٢٦٢.

وهذا ما بنى عليه فتحى رضوان فكرة مسرحيته من محاولة الشيطان إغواء عصماء، فجاء إليها فى صورة رجل لم يدفع إليها برجل لأنه يعرف أن أحدا لن يستطيع إغواءها، فتقدم بنفسه، وكان المؤلف فى ذلك يرى الرجل والمرأة رؤية مشتركة ولا يفرق فى ذلك بينهما ﴿وقلنا يا آدم أسكن أنت وزوجك الجنة﴾(٣١٩) كما يحذرهما معا من إبليس ﴿فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى﴾(٣٢٠)، وكان واضحا بذلك أنهما المقصودان بالخطاب، وأنهما وحدة لا تتجزأ يجمعهما لفظ «الإنسان» لذا كانت عصماء فى مسرحية «دموع إبليس» عودة إلى روح النص القرآنى، وليس إلى تخريجات بعض المفسرين.

فإن هذه الفتاة فى مسرحية «دموع إبليس» كانت خطرا على ما كرس «إبليس» نفسه من أجله طوال الأحقاب، فهى نذرت نفسها للفضيلة، وأصبحت للناس أملا ورجاء، واجتمع حولها الفقراء والمعذبون، ووزعت على المحتاجين ما لها، وعلى البائسين ابتساماتها، وواستهم واحتملت معهم آلامهم، ولم تفر من الأبرص، ولا من المصدور. حاول الأبالسة أن يضلوها فلم يفلحوا، وأن يصرفوها عن سواء السبيل، فأخفقوا جميعا، وسقطوا واحدا إثر الآخر.

ولم يجد إبليس بدا من أن يقوم بنفسه بعملية إغوائها، فجاءها على هيئة بشرية فى صورة رجل يجمع بين الشباب والفضيلة، والفضل والوسامة، والقوة والفتوة وأبدى تعاطفا معها - فى البداية - ليكون ذلك مدخلا إلى قلبها، وكان ذلك خداعا منه فاطمأنت له. وبعدها أخذ ينفث سمومه ويطلبها صراحة لنفسه كاشفا لها عن شخصيته:

ولى الله : (يجلس متهالكا على مقعده) كانت هذه هى غايتى أول الأمر.. كنت وحيدا، أفكر الأفكار وأدعو الناس ليجتمعوا حولها...ولما سمعت عنك، وعن فضيلتك، وعن الحب الذى تنشرينه حولك، استولت على غيره مدمرة... وددت أن أخلص منك، وأن استولى عليك... ولذلك جئت إليك فى هذه الصورة التى تجمع قوى كرجل.. وقوى كصاحب عقيدة..

(٣١٩) سورة البقرة، من الآية (٣٥).

(٣٢٠) سورة طه، من الآية (١١٧).

عصماء : (صارخة) إذن أنت الشيطان!

ولى الله : نعم أنا هو بعينه![٣٢١]

ويستمر «إبليس» فى ضغوطه على الفتاة حتى تستسلم، ولكنه لا يستطيع اقتحامها، فيجتمع الشياطين لمعاونته، وإخراجه من محنة التردد التى يعيشها، إلى أن تتجمع قوة إبليس ثانية. وقد ركز المؤلف فى حواره على الصورة الإسلامية كما ترسم لإبليس، صاحب رسالة تقوم على الكره والبغض والحسد، وهو يرفع صوته إلى الأبالسة ليعينوه على المرأة «أيها الأعوان! أيها الأبالسة! أيها الشياطين! إلىّ، مدوا إلى أذرعكم وأيديكم.. تعالوا حولى... دعونى أنظر إليها قطعة من اللحم.. دعونى أقنعها بلذائذ الجسد التى هى خلاصة الحياة.. دعوها تتعذب كما تعذب الآخرون، وكما سيتعذب القادمون! دعوها تعرف أن الفضيلة بناء على ورق، وأن أول هبة من ريح تذروها فى الهواء.. ودعوها تعرف أن القنوت والورع أوهام الهاربين من الحياة..[٣٢٢] استطاع إبليس بعد ذلك أن ينال من الفتاة، ولكنه لم ينجح فى أن يحصل عليها، فلقد أفاقت إلى نفسها، ووقفت قوية صامدة أمامه وكان عليها أن تكيل له الصاع صاعين.. ولقد كان انتصار إبليس جزئيا على الفتاة، ولكن انتقامها منه لم يكن بالهين عليه. فإنها حملت منه وبعد حملها انتحرت، وتركت له ابنا ليكون حربا على مملكته، فيكون أداة للخير، يعجز معه إبليس عن القضاء عليه، ويحميه من الأبالسة إلى أن ينتهى به الأمر إلى البكاء.

وإذا كانت هذه المرأة قد ردت الضربة إلى إبليس، فإن هناك فتاة أخرى هى ثريا فى مسرحية «عبد الشيطان» كانت تقف فى وجه الشيطان، بمحاولتها شد طوبوز إلى الخير. وهى لم تنجح فى إنقاذه بينما نجحت مرجريت فى إنقاذ فاوست الجديد من براثن لوسيفر، وأفسدت عليه صفقته مع «فاوست الجديد» وكان إيمانها هو القوة التى أعانته على مواجهة الشيطان، والتخلص من سيطرته.

ولم تكن مواجهة إبليس للإنسان تعنى أنه قادر على كسبه إلى صفه. فلقد تجسد

---

(٣٢١) مسرحية، «دموع إبليس»، ص ١٩.

(٣٢٢) المسرحية، ص ٢٧.

للسيد المسيح وأخذه «إلى جبل عال جداً وأراه جميع ممالك العالم ومجدها وقال له: أعطيك هذه جميعا إن خررت وسجدت لى. حينئذ قال يسوع: اذهب يا شيطان، لأنه مكتوب للرب إلهك تسجد وإياه وحده تعبد»(٣٢٣). ورفض السيد المسيح عرض إبليس لأنه كان يعرفه ويعرف طريقته، ولم يكن الصياد فى بداية لقائه بالجنى فى مسرحية سليمان الحكيم يعرف كنه الجنى، ولم يكن يعرف إلا أنه مقتول لا محالة فقبل الاتفاق معه لينقذ حياته بذهابه إلى سليمان، وطلبه العفو عن الجنى، ولكنه بعد أن خبره جيداً رفض التعامل معه، ورفض ما يعرضه عليه الجنى. وكان عرضه أقرب إلى ما عرضه إبليس على السيد المسيح، فقد مناه بأن يجعله ملكا، وأن يزوجه من حبيبته أرملة سليمان، وأن يأتى له بالمجد والسلطان فى مقابل شيء واحد هو صحبته للجنى، ولكن الصياد يرد ببساطة وبعمق بأنه يتمنى لو يستطيع أن يحبسه فى شبكته.

الجنى : دع الحمق اصغ لى.. أنا الآن حر.. حر من كل القيود.. لا سيد ولا عمل... فما تقول لو جعلتك ملكا على هذا الشعب، وزوجتك من حبيبتك اليوم، وهى أرملة سليمان.. وفتحت لك الكنوز وأتيت لك بالمجد والسلطان؟

الصياد : ؟...

الجنى : لماذا تنظر إلى هكذا؟

الصياد : آه لو استطعت أن أحبسك فى شبكتى هذه...(٣٢٤)

ولا يتوقف الأمر لدى الصياد عند الأمنية بأن يحبسه فى شبكته، ولكنه يعلن له أن الحرب ستستمر بينها، وأنها لن تنتهى، وستبقى إلى نهاية الدهور والأجيال:

الجنى : إلى متى أيها الصياد؟..

الصياد : (باسما) إلى نهاية الدهور والأجيال(٣٢٥)

---

(٣٢٣) إنجيل متى، الإصحاح الرابع، وإنجيل لوقا، الإصحاح الرابع.

(٣٢٤) مرحية «سليمان الحكيم»، ص ١٥٣.

(٣٢٥) المسرحية ص ١٥٦

ولم يكن الصياد هنا نبيا، ولكنه كان إنسانا عاديا، ومع هذا فلقد خشى الجنى منه. ولم تكن أدوات الصياد فى مواجهة الجنى سوى قناعته الشخصية بأنه إنسان قادر على مواجهة حتى الشيطان نفسه.

لقد وصف إبليس الإنسان بعد أن عاش تجربة إنسانية مع امرأة من البشر: بأن الإنسان غامض لا يفهم.. فنحن نراه متهالكا على أسباب اللذة يخاف ويرتعد لكل خطر.. راغبا عن كل جهد، باحثا عن الراحة.. وفجأة لا يكاد يجد من يقوده إلى مواطن الخطر والتعب، حتى ينقلب كالمارد، يجوع فلا يشكو، ويصاب بالآلام ويتخطفه الموت، فيثبت ثباتا عجيبا»[٣٢٦]

وانتهى ذلك بإبليس إلى أن يعلن «أنا أشك فى نفسى، وبمعنى آخر أشك فى الرسالة التى نصبت نفسى لها.. هذه هى المرة الثانية التى أعرف فيها هذا الضعف.. ولكنى فى هذه المرة أحس بنوع من الضعف أكثر إيلاما.. أعترف لكم أيها الإخوان أنى أتعذب، أنى أنسلخ عن طبيعتى، أنى أفهم الإنسان اليوم، وأحترمه، أحترم كفاحه من أجل الفضائل التى نصرفه عنها.. كنت أرى الإنسان حقيرا تافها، يحيا للذات بدنه.. سهلا، ولكننى اليوم أراه عظيما.. لقد عرفت العذاب الذى يتحمله عرفت أن لحياته معنى، إنه يسير. ويتعثر. أنه يقف ويقع. إنه ينجح ويخفق. إنه يأمل.. يأمل دائما فى الغد، والمستقبل!.»[٣٢٧]. لقد اعترف الشيطان بقوة الإنسان، أما الإنسان، فإنه أدرك فى النهاية عجز إبليس، يذكر زعرور تابع زبرجد لسيده أنه كان يحسب الشياطين قبل أن يعيش بينهم مخلوقات ماكرة خبيثة، فإذا به يتبين أنهم لا يعدون أن يكونوا مخلوقات ضعافا لا حول لها ولا قوة:

زعرور : ... ولكن إئذن لى أن أقول لك شيئا، كنت أحسب، فى سالف أمرى، قبل أن أعيش مع الشياطين، أن هذه المخلوقات ماكرة خبيثة، فإذا بى يتبين لى أنهم لا يعدون أن يكونوا مخلوقات ضعافا لا حول لها ولا قوة.

(٣٢٦) مسرحية «دموع إبليس»، ص ١١٠

(٣٢٧) المسرحية: ص ١١١

طغيان : أتقول إن الشيطان لا حول له ولا قوة؟»[٣٢٨].

ومع أن الإنسان انتصر عليه، فإنه مازال يرد إليه الشر، ويذكره دوما، على أنه سبب مصائبه، لقد سكرت أزاهير، وأمسكت بسيف زبرجد فأصابته، فحمل عملها على أنه من عمل الشيطان، بينما كانت الشياطين فى أجازة عن إغواء الإنسان لمدة ثمانية عشر عاما، ولم تكن أزاهير على علم بالشيطان، لذا فهى تسأل وما شأن الشيطان فيم عملت؟! وهى التى ضربت بالسيف، يجيبها زبرجد: بأنه هو الذى يحرك يدها[٣٢٩].

ولا يعتمد «تيمور» فى هذا على المعتقد السائد بين الناس فى تصورهم قدرة الشيطان على الحركة داخل الإنسان، وهو هنا يفسره ويوضحه. فإن حركة الإنسان نابعة منه، وليس من قوة خارجة عنه، بينما باكثير يعتنق الإيمان بفكرة: أن الشيطان يجرى من الإنسان مجرى الدم.

ويتضح من الحوار الدائر بين ماروت وهرمس فى مسرحية «هاروت وماروت» لباكثير أن الملائكة التى تعاملت مع إبليس أيام أن كان يعمل فى خدمة الله ليست لها خبرة به بعد خروجه من الجنة، لذا فهرمس يحذر هاروت وصاحبه من قدرة الشيطان على اقتحام الإنسان:

ماروت : لعل هذه التجربة ترفعنا عند ربنا مقاما عليا..

هرمس : أما وقد اخترتما هذا السبيل فإنى أنصحكما أن تتجنبا مواقع الزلل جهد ما تستطيعان، فإن الشيطان يجرى منا مجرى الدم*.. ورب صغيرة لا نأبه لها جرتنا إلى كبيرة تخر لها الجبال.

ماروت : شكرا لك على جميل نصحك، وإن وجودك معنا ليزيدنا طمأنينة»[٣٣٠].

وإذا كان باكثير يؤمن بالاعتقاد الإسلامى الشائع من قدرة الشيطان على النزوع فى

---

(٣٢٨) المسرحية: ص ٧٢

(٣٢٩) المسرحية: ص ١١٦

* هذه العبارة بنصها من العبارات التى ذكرها ابن الجوزى، جمال الدين أبى الفرج عبد الرحمن فى كتابه (تلبيس إبليس) سنة ١٩٢٨، القاهرة: مطبعة النهضة، ص ٣٤.

(٣٣٠) مسرحية «هاروت وماروت» ص ٢

الإنسان، فإن تيمور لم يخرج عن الإسلام، وهو يجعل من الإنسان أشطر من إبليس وأقدر، فإن أحد المفسرين المحدثين ليذكر «أن شياطين الإنس لأقوى شرا وأشد ضررا من شياطين الجن، وجل فسادهم منهم، وشرهم رؤساؤهم من الملوك المستبدين والعلماء المنافقين، والعباد الجاهلين الدجالين، والأغنياء المتكبرين، والشعراء الغاوين، ويوم القيامة يلعن بعضهم بعضا ويتبرأ بعضهم من بعض، ويتحاجون فى النار كما أخبرنا الله تعالى فى سورة البقرة وإبراهيم والعنكبوت وسبأ والصافات والمؤمنين. فإن شيطان الجن يخنس وينزوى ويترك موسوسه إذا ذكر الإنسان: الله تعالى بقلبه ولسانه، أو بقلبه فقط، وكذا إذا تذكر أن هذه الوسوسة منه، وأما شيطان الإنس فلا يخنس ولا يرجع عنك، وإن ذكرت الله وذكرت به»[٣٣١] ولقد اعترف هاروت وماروت بعظمة هذا الإنسان بعد أن خاض هذين الملكين تجربة إنسانية فى عالم الإنسان، يعترف هاروت لصاحبه بأن الملائكة كانوا يجهلون حقيقة الإنسان قبل أن يحياها مع صاحبه. ويوضح له أنهم أنكروا على أبناء آدم ما يصعد من سيء أعمالهم حتى أنهم خاطبوا رب العزة فى ذلك، ظنا منهم أنهم أفضل من الإنسان، ولو عرفوا حكمة الله الكبرى فى الإنسان لنكسوا رءوسهم خجلا، ولكان دعاؤهم الذى يدعون الله به فى السموات، تباركت يا خالق الإنسان، بارك اللهم فى الإنسان:

هاروت : كنا نجهل حقيقة الإنسان.. اعتدنا هذا..

ماروت : زدنى بيانا..

هاروت : أنكرنا على بنى آدم ما يصعد من سيء أعمالهم حتى خاطبنا رب العزة فى ذلك، ظنا منا أننا أفضل منهم.. ولو عرفنا حكمته الكبرى فى الإنسان لنكسنا رءوسنا خجلا ولكان دعاؤنا الذى ندعو الله به فى السموات تباركت يا خالق الإنسان، بارك اللهم فى الإنسان.»[٣٣٢]

وتزداد صورة الشيطان وعلاقته بالإنسان فى المسرح المعاصر وضوحا، إذا امتد النظر

---

(٣٣١) محمد رشيد رضا، تفسير الفاتحة، ١٣١٣هـ القاهرة: مطبعة المنار ص ١٤١.

(٣٣٢) مسرحية هاروت وماروت، ص ٥٤

إليها أيضا خلال تأثير العلاقة الخاصة بين الشيطان والإنسان فى أسطورة فاوست على مؤلفى المسرح، وكيفية مزجهم لها بفكرهم الدينى.

٢

يتضح من صورة العلاقة بين الإنسان والشيطان أن قصة الإنسان الذى باع نفسه للشيطان ليست غريبة على المجتمع المصرى. وعلى أساس هذه الفكرة بنيت أسطورة فاوست. وإن كان قد ذكر أن فاوست كان شخصا موجودا(٣٣٣)، وحكيت حول حياته القصص التى نمت حتى أصبحت أسطورة متكاملة تتعلق بالتفكير الدينى. ولقد تقبلها المجتمع الأوروبى واحتفى بها.

وقصص الذين باعوا أنفسهم للشيطان «توجد فى كل القصص الشعبى لشعوب أوروبا»(٣٣٤).

وللعلاقة بين الإنسان والشيطان تاريخها الطويل فى الإسلام منذ بدء الخليقة. وكانت أكمل صورة لهذه العلاقة فى وضوحها هى علاقة سليمان بالشيطان.. ولقد تحدث المفسرون عن الشيطان حديث عالم به عارف بأموره، وقد روى بعضهم أن الشيطان كان كثيف الجسم فى زمن سليمان، ويشاهده الناس ثم أنه لما توفى سليمان «أمات الله ذلك الجنس وخلق نوعا آخر لطيف الجسم بحيث لا يرى ولا يقوى على الأعمال الشاقة»(٣٣٥).

وانتقلت هذه الصورة بكاملها إلى الأدب الشعبى، فامتلأ أقاصيص عن الجن. ويذكر فى أحد القصص المرتبطة بسيرة سيف بن ذى يزن أنه «كان فى ذلك الزمان وذلك العصر والأوان الإنس يصحبون الجن، والجن يصحبون الإنس، ويتحدثون معهم ولا يفزعون منهم، ولا يمنعون بعضهم عن بعض، ويظهرون على وجه الأرض إلى زمن

---

(٣٣٣) Goeth Faust., translated by A.G. Hatham, 190, London: J M. Den, «p. XIII».

(٣٣٤) Spence, L, an Introduction to Mythology, 1931, London: Harrap, P «228».

(٣٣٥) النيسابورى، المرجع السابق، ج ٢٣، ص ١٠٤.

سيد الملاح ورسول الملك الفتاح سيد الأنام[٣٣٦]. وأهم ما تختلف فيه عبارة التفسير عن عبارة السيرة، هو تغيير عصر سليمان بعصر النبى صلى الله عليه وسلم.

ولم تخرج مسرحية مارلو «مأساة الدكتور فاوستس»، ومسرحية «جوتيه» فاوست عن الإطار المسيحى، وهما - إذا أغفلنا الأصول المسرحية التى تتعارض تعارضا أصيلا مع الإسلام - يقتربان كثيرا من المعتقد الإسلامى، ذلك أن الخطوط العامة للأسطورة لا تختلف فى صورتها كثيرا عن التصور الإسلامى، فإن قصة الرجل الذى استسلم للشيطان وأصبح حليفا له تجد صداها داخل المساجد والكنائس على حد سواء. كما أن هناك قصصا أخرى تمثل الوجه المقابل لها، وهى لا تقل ذيوعا عنها، وهى قصص الرجال الذين قاوموا الشيطان وحاربوه وانتصروا عليه.

ولهذا لم يكن غريبا أن تجد أسطورة فاوست أرضا خصبة فى المسرح المصرى، فتناولها كل من «محمد فريد أبى حديد» فى مسرحية «عبد الشيطان»، و«على أحمد باكثير» فى مسرحيته «فاوست الجديد». وكان تناولهما للأسطورة تناولا مباشرا، كما تأثر بها توفيق الحكيم فى مسرحيته «سليمان الحكيم» تأثراً واضحا. وظهر تأثيرها لدى كل من «محمود تيمور» فى مسرحية «دموع إبليس» وعلى أحمد باكثير فى مسرحية «هاروت وماروت» فقد اتفق هؤلاء المؤلفون جميعا على صدورهم فى رؤيتهم لفاوست من المنطق الفكرى الإسلامى، فهم جميعا مسلمون. ولا أعنى بذلك أنهم دعاة للفكر الإسلامى، وإنما أعنى أنهم جميعا متأثرون بذلك الفكر فى رؤيتهم لفكرة فاوست. كما أنهم جميعا التزموا بالموقف الإسلامى فى رؤيته لعلاقة الله بالشيطان، وفى أن الشيطان لم تعد له صلة مباشرة بالله منذ طرد إبليس من رحمة الله، فهو لم يعد يلتقى بالله أو يتحادث معه كما يرى فى سفر أيوب، وإنما هو مسير موجه فى محاولة دفع الإنسان للخطيئة دونما حاجة لإذن من الله فى كل محاولة يقوم بها، فهى قدره الذى اختاره.

كانت نتيجة لهذه الرؤية أن الموقف الذى بدأ به جوتيه مسرحيته بحوار بين الله والشيطان ينتهى بأن يراهن الله أن فاوست سيأبق عن طاعته، ويطلب الشيطان من الله أن يأذن له كى يجره برفق إلى طريقه وسنته، فأعطاه الله الإذن بذلك وهو على

(٣٣٦) سيرة سيف بن ذى يزن، ص ٤٧.

يقين أنه سيضطر فى النهاية إلى الفشل، وأنه سيعترف بأن الرجل الصالح مهما أظلمت بصيرته لا يلبث أن يهتدى إلى السبيل الأرشد، والطريق الأقوم:

الرب : لا ضير أنى منحتك سؤالك وخليت بينك وبينه.. حاول إن استطعت أن تحول تلك الروح عن ينبوعها الأسمى واجذبها إن قدرت إلى حضيضك، ثم لتقف ذليلا صاغرا حين يضطرك فشلك وعجزك إلى الاعتراف بأن الرجل الصالح - مهما أظلمت بصيرته - لا يلبث أن يهتدى إلى السبيل الأرشد والطريق الأقوم.

إبليس : حسن جدا! إن هذا الأمر لن يدوم طويلا، ولست أخشى أن أخسر الرهان. ومتى أدركت غايتى فإذن لى بأن أسر وافتخر بما أحرزت من النصر.. ولسوف يأكل التراب بلذة وشهية كما تفعل الحية التى تجمعنى وإياها أواصر القرابة»[٣٣٧].

ويغير الحكيم فى صورة هذا الرهان إذ يجعله بين «سليمان» نفسه الممثل لشخصية «فاوست» وبين «ملكة سبأ» وكان أساس هذا الرهان قائما على معرفة مدى إمكانية «سليمان» أن يغير من قلبها فقد كانت المرأة تستكثر عليه ذلك. ولكن «سليمان» الذى أعطى القدرة على أن يسخر الريح، وأن يحملها على بساطه السحرى، وأن يخاطب الطير، والحيوان، يرى فى نفسه القدْرة على صنع هذه الأعجوبة، بينما المرأة تتحداه فى أن يكون ذلك فى قدرته.

سليمان : هنيئا لك به.. لكن اعلمى أنى لو أردت حقا أن أظفر بقلبك ما امتنع على ذلك!..

بلقيس : أو تستطيع؟...

سليمان : إن الذى استطاع أن يرتفع بك إلى قمم السحاب، وأن يسخر الريح فى حملك، لقدير أن يهبط إلى أعماق نفسك، وأن يغير ويبدل فى صفحات قلبك!...

بلقيس : (فى شبه سخرية) إنى لحريصة على رؤية هذه الأعجوبة!.. (تنهض)

---

(٣٣٧) غوتيه، فاوست، ترجمة محمد عوض محمد، ١٩٢٩، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ص ٥.

سليمان : سترينها!...

بلقيس : إلى اللقاء إذن...[٣٣٨]

انساق «سليمان» وراء قدرته، وأخذته العزة فحاول كسب الرهان، فسقط ولم يكن ذلك السقوط برهان متفق عليه مع الشيطان، وإنما سار هو وراءه، واستخدم الجنى فى ذلك.

أما «محمود تيمور» فى مسرحيته «أشطر من إبليس» فإن الرهان فيها مغاير تماما لصورة الرهان فى «فاوست جوتيه»، فلم يكن الرهان مباشراً، وإنما تم فى صراع حول وصية قطب الشياطين لخليفته «بزعبول»، فقد أوصاه أن يفتح فتحا جديدا، وأن يشق أفقا بكرا، ويأتى للناس بمعجزة تثبت لهم – أى الشياطين – أنهم أهل للخير. فتصارع الشياطين حول هذا، واعترض كثير منهم على ذلك فإن هذه المحاولة لا تدخل فى نطاق ما كلفوا به من عمل ونيط بهم من مهمات، ويرى «أرقط» كبير مستشاريهم أن زعيمهم الجديد يكلفهم ما لم يألفوا وما لم يخطر لهم ببال. فهى محاولة مكفول لها الاخفاق، ومروق عن الدستور الشيطانى المقرر، وتمرد على شريعة إبليس الأعظم، وحيدة من طريق أسلافهم الموقرين بينما كان يرى بزعبول أن هذا ليس مروقا ولا تمردا، فإن عليهم أن يحاولوا هذا الطريق الجديد:

أرقط : هذه محاولة لا تدخل فى نطاق ماتوسدنا من عمل وما نيط بنا من مهمات، فأنت تكلفنا ما لم نألف وما لا يقع لنا ببال.. نحن نصلح البشر؟!.. (يتضاحك) محاولة مكفول لها الاخفاق!

بزعبول : (غاضبا) علينا أن نحاول فحسب.

أرقط : هذا مروق عن دستورنا الشيطانى المقرر، وتمرد على شريعة إبليس الأعظم!

بزعبول : (صائحا) لا مروق ولا تمرد...

---

(٣٣٨) مسرحية سليمان الحكيم، ص ١٠٢، ١٠٣

أرقط : (متعاليا بصوته) تلك حيدة واضحة عن طريق السلف الموقر[٣٣٩]

وانتهى الأمر بهم إلى قبول المحاولة، وكان البعض يرد لها النجاح، والبعض الآخر لا يريد ذلك. وبدأ الأمر فى صورة رهان غير معلن، مؤداه معرفة «مدى قدرة الشياطين على إصلاح البشر». وهى فكرة ليست مختلفة عن الرهان فى فاوست، ولكنها عكسية تماما. استبدل فيها المؤلف محاولة «إبليس» إفساد «فاوست» إلى محاولة الأبالسة إصلاح الناس.

ويكون الرهان فى مسرحية «هاروت وماروت»، ملائما للفكر الإسلامى ومستمدا منه. فإنه لم يكن رهانا بين الشيطان والله وإنما كان رهانا بين الله والملائكة. فقد روى أن هاروت وماروت «طعنا على أهل الأرض فى أحكامهم»، فقيل لهما! إنى أعطيت بنى آدم عشرا من الشهوات، فبها يعصوننى قال هاروت وماروت: ربنا لو أعطيتنا تلك الشهوات ثم نزلنا لحكمنا بالعدل»[٣٤٠] وباستثناء هذه الرواية فإن الروايات تجمع على أن الذى اعترض على العالم الإنسان هم الملائكة جميعا وليس هاروت وماروت فقط، وقد روى عن الرسول على أنه صلى الله عليه وسلم «أن الملائكة قالت: يارب، كيف صبرك على بنى آدم فى الخطايا والذنوب؟ قال: إنى أبتليتهم وعافيتكم. قالوا: لو كنا مكانهم ما عصيناك.[٣٤١]

اختار باكثير هذه الرواية لتكون أساس مسرحيته «هاروت وماروت». وحدد عدد الملائكة بثلاثة أشخاص وليس اثنين هما هاروت وماروت وعزريائيل.

تبدى هذا الموقف فى حوار بين هاروت وماروت وهرمس رجل الله فى بابل:

هاروت : إن إخواننا الملائكة لما رأوا ما يصعد إلى السماء من أعمال بنى آدم السيئة أنكروها وقالوا: هؤلاء الذين جعلتهم خلفاء فى الأرض واصطفيتهم فهم يعصونك.

---

(٣٣٩) المسرحية أشطر من إبليس ص ٢١.

(٣٤٠) ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ١٩٧١: القاهرة: دار الشعب، ج ٣، ص ٢٠٢.

(٣٤١) المرجع نفسه، ص ١٩٩.

ماروت : فقال عز وجل: لو أنزلتكم إلى الأرض وركبت فيكم ماركبت لفعلتم مثلما فعلوا.

هرمس : (كأنما شاقه الحديث) هيه ثم ماذا؟

هاروت : قالوا: سبحانك ما كان ينبغى لنا أن نعصيك.

ماروت : فقال تعالى اختاروا ثلاثة من خياركم أهبطهم إلى الأرض[٣٤٢].

يذكر من روى من المفسرين أنهم كانوا ثلاثة من الملائكة أن ثالثهم استقال منهم فأقيل[٣٤٣]. وكان ذلك يعنى خشيته الفتنة.

صور باكثير هذا الملاك بصورة الخائف من الفتنة بعد نزوله إلى الأرض وأعطاه اسم عزرائيل، فإنه كان أشد انبهارا من زميليه بجمال الملكة وأخذ يرنو إليها فى ذهول.

لاحظ زميله ماروت عليه ذلك فأحذره الفتنة. وقع هذا التحذير فى نفسه فقرر أن يستعفى نفسه من هذه المهمة وطلب منها ذلك:

هاروت : لعزرائيل الذى كان أشدهم انبهارا بجمال الملكة، والذى يرنو إليها الآن فى ذهول ما خطبك يا عزرائيل؟ وماذا دهاك؟

ماروت : إياك أن تقع فى الفتنة من أول يوم.

عزرائيل : (فى عصبية مفاجئة) استغفر الله.. اسمعا يا أخوى يجب أن نعود إلى السماء..

ماروت: : نعود إلى السماء؟

عزرائيل : فى الحال قبل أن تلتهمنا الفتنة فى الأرض..[٣٤٤]

---

(٣٤٢) على أحمد باكثير، هاروت وماروت، (بدون تاريخ)، القاهرة: دار مصر للطباعة، ص ٣٥.

(٣٤٣) المرجع السابق، ٢٠٢.

(٣٤٤) المسرحية ص ١٣.

ويغادرهما عزريائيل ويمضى إلى السماء ليبقى الملكان هاروت وماروت على الأرض ليعيشا الرهان بين الله والملائكة فى تجربة يخوضانها مع البشر.

* * *

تأخذ صورة «فاوست» فى مسرحية أبى حديد «عبد الشيطان»، ومسرحية باكثير «فاوست الجديد» صورة مختلفة عما فى مسرحية «جوتيه»، وإن استمد المؤلفان أصولها منها.

لم يلتزم أبو حديد فى مسرحيته بالمكان الذى وقعت فيه أحداث مسرحية جوتيه، فإنه اختار له أرض الترك[٣٤٥] فى أطراف بورانيا[٣٤٦] عاصمة بورانيا[٣٤٧]. ولكن صورة المكان الذى عاش فيه فاوست أبو حديد يقترب من صورته عند جوتيه. فهو حجرة متواضعة فيها بعض الأثاث الحقير والذى يتكون من مائدة عليها أدوات مبعثرة، وكتب ملقاة بغير نظام، وأوان للشاى مختلفة الأشكال وكعكات فى طبق. وحول الغرفة أرفف عليها كتب قديمة ودواليب كتب رثة الهيئة وكراسى موضوعة بغير نظام، وضع على بعض منها كتب، وعلى بعضها الآخر قطع من الملابس. وكان المؤلف ينقل المنظر كما توحى به المسرحية، فلدى جوتيه يظهر فاوست جالسا «على كرسيه أمام مكتبه قلقان فى غرفة ضيقة مرتفعة السقف»[٣٤٨]. يصف هذه الحجرة بأنه سجن. ويفهم منه أنها غرفة رطبة لعينة لا يدخلها إلا القليل من ضوء الشمس ويحجبه عنها زجاج ملون «ويعلوها إلى سقفها كثبان من الأسفار سلطت عليها «الأرضة» وامتلأت أرجاؤها بالأنابيب والزجاجات والصناديق ومختلف الآلات أما أثاثها فعتيق حقير»[٣٤٩]

كانت ظروف «فاوست باكثير» أحسن بكثير من ظروف صاحبيه فإن منزله خير من حجرتيهما، يبدو عليه اليسار على الرغم من أن حجرة مكتبه يسودها الفوضى، لا بسبب الفقر وإنما لعدم وجود سيدة.

---

(٣٤٥) عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر (بدون تاريخ) القاهرة: دار الفكر العربى ص ٢١٩.

(٣٤٦) و(٣٤٧) مسرحية عبد الشيطان، ص ٥.

(٣٤٨) فاوست ص ٧.

(٣٤٩) المسرحية ص ٨.

وإذا نظرنا إلى شخصيات كل من المسرحيتين فإنها فى مسرحية أبى حديد «عبد الشيطان» بعدت كثيرا فى أسمائها عن شخصيات جوتيه فلقد نقل شخصيات الأسطورة فى عالمهم الأسطورى إلى الواقع المعاصر له، وسماهم بأسماء تركية ليلائم بين المكان والأسماء، فجعلهم شخصيات معاصرة فى مجتمع معاصر، وأصبح «فاوست» هو «طوبوز» و«مرجريت» هى «سادى» وغير من اسم الشيطان لدى «جوتيه» وهو المسمى «مفستوفوليس» إلى «إهرمن» وهو اسم إله الظلام فى الديانة الزرادشتيه والذى يتصارع مع «أهورا مزدا» إله النور والذى سينتهى به الأمر هو وملائكته فى الصراع الختامى إلى أن يقذفوا بإهرمن وشياطينه فى الجحيم ويحرقوه تماما»[٣٥٠]. ولم يكن لإهرمن فى المسرحية الدلالة التى كانت له فى الديانة الزرادشتيه، فإنه هنا يحمل الصورة الإسلامية لإبليس.

لم يختلف باكثير عنه كثيرا فى ذلك، فإنه سمى الشيطان باسم «لوسيفر»، وهو الاسم الذى تطلقه الديانة المسيحية على الشيطان ولم يكن هذا الاسم يعنى أيضا سوى إبليس فى صورته الإسلامية غير أن «باكثير» استخدم بعض أشخاص الأسطورة كما هم، فبطل مسرحيته هو «فاوست» ولم يكن عنوان المسرحية «فاوست الجديد» تعطى مدلولا جديدا فإن فاوست «باكثير» هو نفسه فاوست جوتيه ولكن فى صورة إسلامية، يقسم بالتوراة ويدين بالمسيحية بينما يفكر بطريقة إسلامية.

وفى المسرحية شخصية «فاجنر» ولكنه لم يكن صديق فاوست كما هو لدى جوتيه وإنما هو يعمل خادما له، كما كان لدى مارلو فى مسرحيته.

احتفظ المؤلف باسم «مرجريت» التى أحبت فاوست فى مسرحية جوتيه وجعل لها دورا كبيرا لا يقل عن دورها فى مسرحية جوتيه.

ولم يغير المؤلف من سن فاوست فجعله كما كان لدى جوتيه كبيرا فى السن، وكان هذا ما أداه إلى أن يشترط على الشيطان أن يعيده شابا فى سن العشرين إذا أراد أن يوقع معه اتفاقا.

---

(٣٥٠) Noss, J., **Man's religions**, 1964, New York: The macmilan, «p. 468».

فاوست : وأريد أن أرجع إلى سن العشرين.

الشيطان : موافق، موافق، كل ما تشتهيه نفسك فأنا موافق»[٣٥١]

ويختلف الموقف هنا عن فاوست جوتيه إذ أن مفستوفوليس «أخذ فاوست إلى ساحرة لتعيد إليه شبابه، بينما لم يكن «فاوست الجديد» محتاجا لأن يجعل لوسيفر يأخذه إلى ساحرة، ذلك أن إبليس فى الصورة الإسلامية منح قدرات هائلة قبل خروجه من الجنة.

وكان طوبوز - عند أبى حديد - على عكس ذلك شابا لم يحتج معه إهرمن إلى أن يعيد إليه شبابه.

أخذ كل من أبى حديد وباكثير صورة فاوست القلق من جوتيه، وإن اختلفت أسباب قلقه لديهما، فمنذ البداية يظهر فاوست جوتيه قلقا وهو يحادث نفسه، حوارا طويلا، فهو يشعر بفتور فى همته بعد أن قضى عشر سنوات، وسط تلاميذه، وهو يحس الآن أنه كان يخادعهم دون أن يقدم لهم فائدة تذكر، إنه يتفوق على زملائه ولكن هذا لا يمثل قيمة حية بالنسبة إليه، فهو لا ينزعج من ذكر الجحيم والأبالسة، ومع ذلك لم يستطع الحصول على علم نافع، ودفعه جوعه الفكرى والفلسفى للإنحراف إلى السحر عله يحيط علما بكثير من الأسرار[٣٥٢] أما طوبوز فإن الحرمان المادى والعاطفى هما اللذان أديا به إلى القلق، إنه يشعر أنه يضيع عمره هباء وسط الكتب حتى ضعف نظره وأصبح التعب ينتابه عند القراءة..

طوبوز : (يقرأ جالسا على كرسى ثم يرمى بالكتاب على مقعد مجاور فى شىء من العنف). أف... (يفرك عينيه) لابد لى من نظارة، هذه القراءة تتعبنى.. (يقوم نحو المائدة ويعبث فى الكتاب حينا) ومع ذلك فماذا أقرأ؟ ما هو إلا هراء أضيع عمرى فى مثل هذه القبور»[٣٥٣]

---

(٣٥١) فاوست الجديد، ص ١٦ مكرر.

(٣٥٢) فاوست، ص ٨.

(٣٥٣) مسرحية عبد الشيطان، ص ٥.

ثم يدخل عليه «كلدى» أحد زملاء دراسته، ولم يكن كلدى من النابهين فى حياته الدراسية بل كان يحب اللعب على العكس من طوبوز، وهو يعيش الآن متمتعا بحياته. وقد خطب «إحدى زميلات دراسته، وهى فتاة من السراة فضلا عن أنها جميلة. يعلم طوبوز ذلك منه كما يعلم أيضا أن زميلهما «قدرى» استطاع أن يسخر أشعة الشمس لتوليد الكهرباء وأن هذا الاختراع سيمنحه الجرأة على خطبة «ثريـا»، وهى فتاة يعرفها طوبوز جيدا «جميلة الصورة ونفسها أجمل» وإن كان يريد أن يقلل من شأنها أمام صاحبه.

يخبر «كلدى» «طوبوز» أنه على موعد مع خطيبته «سادى» فى منزله، وأنها قادمة للحضور الآن فيقوم بإعداد كرسى لها، وينظفه بينما يقوم كلدى إلى النافذة مترقبا حضورها، وحين يراها قادمة، يسرع خارجا لاستقبالها، وبعد خروجه يضع طوبوز يده على رأسه متألما، وتخرج مشاعره فى حوار داخلى مسموع يظهر حزنه وحسده، فإنه يشعر أنه لم يبق له من أمل فى «بورانيا»، وينظر إلى النافذة فيراهما يسيران معا فى مرح فيعود بنظره إلى الغرفة متحدثا فى ألم أنه لم يبق له سوى الكتب الكالحة فهى أصحابه وصاحباته رغم أن يبدى عدم احترامه لها ويصفها بأنها الوجوه الصفراء التى تمثل الأحداث والقبور.

كلدى : (يقوم إلى النافذة وينظر إلى الخارج) ها هى تماما فى موعدها (يسرع خارجا).

طوبوز : يضع يده على رأسه متألما سادى سادى! أنت الأخرى.. ألست رجلا أؤلف الكتب التى لا تبـاع!.. ماذا بقى لى من الأمـل فى بورانيـا؟ (يذهب إلى النافذة).. هما يسيران معا فى مرح (ينظر حول غرفته) لا يبقى لى سوى هذه الكتب الكالحة. هذه هى أصحابى وصاحباتى. هذه الوجوه الصفراء التى تمثل الأجداث والقبور»[٣٥٤]

وكان من الواضح فى هذا الحوار أن قصور طوبوز عن تحقيق مطمع حياته يؤثر فى أعماقه فيدفعه إلى أن يقف ممن يسعدون فى حياتهم هذا الموقف الحاسد، فهو يعيش بين

(٣٥٤) المسرحية، ص ١٦، ١٧.

كتبه بغير اقتناع بفائدتها. وحين يذهب «كلدى» و«سادى» يعود إلى مقعده متهالكا، فقد كانت رؤيته لاثنين من السعداء تبعث فيه الضيق والكآبة. وضع طوبوز رأسه على يديه ثم رفعها بعد قليل وقام بعنف، وذهب إلى مكتبه وأخرج مسدسا وأخذ ينظر إليه وهو يقلبه فى يده، ثم تمهل ليعيد النظر إلى حياته، يعود المؤلف بهذا الموقف إلى فاوست جوتيه الذى ضاق بحياته، فكما كان فاوست يرى حياته هباء فكذلك كان طوبوز يرى حياته سخيفة، دارا موحشة ليس هو فيها سوى رجل أجنبى، ثم يقوم ويسير مضطربا متعبا، فكل شىء فى هذه الحياة يؤلمه، ويشعره بأن «بورانيا» تضيق به حتى حجرته يختنق فيها، ويشعر بأنها تريد أن تنطبق عليه بجدرانها ويتصور كذلك أن الكتب أحداث تحوى الرمم وأنها تسخر منه. ويرى أن كلمة «أديب» التى يطلقها الناس عليه كلمة سخيفة أما سادى فقد كانت تضحك عندما تسميه أستاذها، لقد كانت تراه كذلك وهما يقرآن معا، وكذلك حين كانت ترسل إليه خطاباتها وتصفه بأنه مدهش، كانت هذه الكلمات تدفعه إلى العيش، أما الآن فإنها تحب كلدى الأحمق الغبى – فى نظره – ويرى أن ذلك الحب تم لأنه استطع أن يكون سكرتيرا لكروان باشا صاحب أكبر مناجم بورانيا، وهو بهذا يستطيع أن يكون عونا لأبيها عند سيده، ويصب طوبوز عليها حقده، ويصرح بأمنيته فى أن يحطم قلبها. وهو يهتف «الوفاء»، «الكرامة»، «الفضيلة»، ويضحك ثانية وهو يكمل هتافه «العبقرية» و«النبوغ» وهو يرى أن عليه أن يهتف بالشيطان فهو أولى بندائه، ثم يجلس على الكرسى ويتأمل المسدس ويرفعه إلى رأسه، ثم يتردد ويجبن، ثم يسمع نقرة فيضع المسدس وينظر نحو الباب فيكون القادم هو الشيطان نفسه[٣٥٥]. استخدم المؤلف كثيرا من أحداث جوتيه فى مسرحيته ولكن بطريقة تختلف كثيرا عنه، ومرد ذلك إلى الاختلاف بين شخصية «فاوست» و«طوبوز».

لم تكن مشكلات فاوست هى المرأة والمال، وإنما مشكلته الأساسية هى أنه كان يتطلع إلى آفاق عليا، وكان يسلك فى خدمة الله طرقا غريبة، ولا يرى لنفسه فى الأرض قوتا أو شرابا. ذهبت به أحلامه وأوهامه إلى مدى بعيد فإنه يطلب زهر النجوم

---

(٣٥٥) المسرحية ص ٢١-٢٣.

من السماء، ويريد أن تخرج له الأرض أقصى ما يشتهى ويحب، وبعد هذا كله لا شىء فى العالم يشفى نفسه الهائمة، ويطفىء غليل صدره الهائج. لذا فهو مشتت الفكر موزع الفؤاد[٣٥٦].

أدى به ذلك إلى الاتجاه إلى السحر لعله بمخاطبته الأرواح يحيط علما بكثير من الأسرار، وكان السحر عنده أداة من أدوات المعرفة، ومن ثم يفتح كتابا للسحر، فيقلب صفحاته وهو متهيج، متأثر فيقع بعده على الطلسم المسمى روح الأرض، فيناجيها ثم يقرأ عزيمة الروح فيندلع لهيب أحمر وتبدو روح الأرض. وتكون هذه الروح هى الزائرة التى تزور فاوست. ويؤدى به إلى التفكير فى الانتحار. ولم تكن الروح هى التى زارت «طوبوز» وإنما كان «كلدى» وخطيبته «سادى». وكما اشعرت الروح «فاوست» بصغره فإن علاقة كلدى بخطيبته وسعادتها جعلته يشعر بالصغار والحسد لما هما فيه، فيحقد على نفسه ويبرز تفكيره فى الانتحار. وفى فاوست فإن الروح أدت به إلى أن يحتقر نفسه فهو يخاطب الأرواح، ويشعر أنه قريب منها، شديد الشبه بها، ولكن الروح تجيبه بأنه شبيه بتلك الروح التى يدركها فكره، أما هى فشتان بينها وبينه. فيصعق فاوست الذى يؤمن أنه خلق على صورة الإله. فتصيبه الحيرة فمن يشبه إذن إذا لم يكن يشبهها..!!

فاوست : أيها الروح الجمة مشاغله، الدائب السعى فى أنحاء العالم، إنى لأشعر أنى قريب الشبه بك..

الروح : أنك تشبه ذلك الروح الذى يدركه فكرك، أما أنا فشتان بينى وبينك (يختفى).

فاوست : (وقد صعق: لست شبيها بك، إذن فشبيه بمن؟.. أنا الذى برئت على صورة الآله، ألا أشبهك أنت[٣٥٧].

أدى ذلك بفاوست إلى التفكير فى الانتحار، فيمسك بقارورة سم، ويأخذ فى

---

(٣٥٦) أنظر فاوست، ص ٤.

(٣٥٧) المسرحية: ص ١٣.

مناجاتها، فقد آن لها أن تسدى إليه يدا وتوليه جميلا وتطول مفاجأته قبل أن يرفع الكأس إلى فمه، وما إن يرفعه حتى يسمع دق أجراس الكنائس وأناشيد عيد الفصح، فيتوقف عن شربه، وقد ظهر واضحا عجزه عن منع ذلك.

يتضح من ذلك أن الخلاف بين تردد كل من طوبوز وفاوست؛ كان تردد «طوبوز» خوفا على حياته وجبنا من الموت، وكان لدى «فاوست» موقفا فكريا ارتبط لديه بالإيمان.

كان «فاوست» كفئا للشيطان ووجود الشيطان بجانبه إنما كان محاولة متطلعة إلى الأقوم والأمثل وكذلك إلى الأردأ والأقبح. وكان «طوبوز» على العكس من ذلك فى حاجة إلى الشيطان للحصول منه على الأردأ والأقبح.

وهنا يلتقى طوبوز بفاوست الجديد، فكر فاوست الجديد فى الانتحار وكانت مبرراته أقرب إلى مبررات طوبوز منها إلى فاوست.

ويظهر فاوست فى بداية الفصل الأول، واضعا رأسه على مكتبه دافنا وجهه بين يديه، يئن أنينا خافتا وهو يتمتم معلنا ضيقه من الحياة، فلا فائدة ولا جدوى منها ولا أمل، فهى فى نظره عبث فى عبث. وهو لن يستطيع احتمال السنين ويفكر فى الانتحار ويتدبر الطريقة التى ينتحر بها ويعددها: فى الشنق، أو السم، أو بإلقاء نفسه من حالق أو بإغراق نفسه فى النهر، أو بإغماد خنجر فى صدره، أو بأن يتكىء على سيف ينفذ من بطنه إلى ظهره[٣٥٨]. ويسائل نفسه بعد ذلك عن أى الطرق أليق به وأيسر؟ كان هذا التساؤل لا يعنى سوى تردده فى الإقدام على الموت، وبينما هو يحادث نفسه يدخل خادمه، «واجنر» ليخبره بأن صديقه «بارسيلز» يريد أن يراه، فيأذن له بالقدوم، فيدخل عليه «بارسيلز» ونعرف من هذا اللقاء أن «فاوست الجديد» هذا مختلف تماما عن «طوبوز» وعن «فاوست» جوتيه. فهو ليس أديبا كما كان طوبوز، وإنما هو عالم مثل فاوست جوتيه، ولكنه ليس متطلعا إلى الأمثل والأكمل والأردأ

(٣٥٨) كانت هذه هى الطريقة التى انتحر بها هارا كيرى الكاتب اليابانى الذى حصل على جائزة نوبل فى الأدب.

والأقبح. فهو منذ البداية يظهر شخصا مزيفا يزيف النقود، وكـان يشاركـه حديثـه «بارسيلز» فى عمله هذا، وكانا يزعمان للناس أنهما اكتشفا سـر تحويـل المعادن إلى ذهـب.

كان «فاوست» يحب «مرجريت» واتفقا على الزواج. وقد أعطى عمها مهرا هو المبلغ الذى ارتضاه. وعندما سألته «مرجريت» عن الكيفية التى هبط الغنى بها عليه، أخبرها بالحقيقة، فرفضت أن تتزوجه:

بارسيلز : لا يعقل أن يتغير قلبها بهذه السرعة.
فاوست : لقد ظهر يا بارسيلز.
بارسيلز : لابد لذلك من سبب.
فاوست : لأنى زيفت النقود.
بارسيلز : ومن الذى أدراها.
فاوست : أنا الذى أخبرتها.
بارسيلز : أنت الملوم.
فاوست : سألتنى كيف هبط على الغنى، فلم أستطع أن أكذبها.
بارسيلز : لكنا قد اتفقنا أن نزعم للناس أننا اكتشفنا سر تحويل المعادن إلى الذهب»[٣٥٩].

ولقد اتجهت مرجريت بعد ذلك إلى الدير، حتى لا تترك لعمها فرصة إرغامها على الزواج منه، وحاول فاوست الجديد أن يثنيها عن عزمها ولكنه لم يفلح. ويعرض عليه صديقه أن يسقيها مخدرا وينال منها فإن ذلك سيمنعها من دخول الدير فيلطمه فاوست الجديد ولم تكن هذه اللطمة رفضا للفكرة ولكن لأن الفرصة ضاعت نتيجة جبنه عن صنع ذلك وإن كان يذكر أن نفسه راودته على فعل ذلك.

بارسيلز : تسقيها شرابا.
فاوست : اسقيها شرابا؟
بارسيلز : حتى تستطيع أن تقضى منها وقتك.

(٣٥٩) فاوست الجديد، ص ٣

فاوست : (غاضبا) ويلك أهذا هو الحل الذى عندك؟
بارسيلز : نعم.
فاوست : أيها الوغد. لقد خدعتنى.
بارسيلز : أؤكد لك أنك لو فعلت لعدلت عن دخول الدير ولبقيت لك.
فاوست : فلعنة الله عليك، وأين هى الآن؟ (يلطمه على خده).
بارسيلز : (يمسح خده) ما ذنبى أنا يا فاوست كانت فرصة عظيمة. فأضعتها؟
فاوست : (كالقادم على ضربه إياه) أجل أنا الذى أضعتها بجنبى سامحنى يا صديقى.
بارسيلز : لا عليك.
فاوست : لا أكتمك يا أخى إن نفسى راودتنى على ذلك»[٣٦٠].

يتناقش فاوست الجديد كثيرا مع نفسه، فهو يتهم صديقه بأنه امرؤ لاخلاق له، لأنه يقضى وقته مع صديقته «ايى» ويعدها بالزواج بينما هو يعرف أنه لن يتزوجها، ويفكر فاوست الجديد فى انتهاك عفاف صديقته، ثم يزعم بأن الذى منعه من ذلك هو هالة القداسة التى عليها وثقتها بحسن خلقه. ومع أنه يتحدث عن الخلق فقد كانت له تجربة سابقة مع الحياة فإنه عاقر الخمر قبل ذلك، كما مارس لعب الميسر وكان كما يصور نفسه ميتا فى صورة حى، ووحشا فى صورة إنسان، فهو قد سئم هذه الحياة. أما المعرفة، فإن فاوست الذى أنفق عمره فى تحصيلها فقد انتهى إلى أنه لم يظفر منها بطائل. وبقيت الحقائق الكبرى محجوبة عنه بل زادته جهلا. وعندما يخبره صديقه بأن ذلك كان أولى به أن يثير تعطشه للمعرفة، لا يجيب على ذلك مباشرة وإنما يسأل عن السبب الذى من أجله ترك صديقه المعرفة، وكان رد صديقه أنه وجد متعا أخرى أجدر باهتمامه، وانتهى «فاوست» إلى أنه لم يجد فى المعرفة ولا فى المتع ضالته فقد كان حب مرجريت آخر سبب من أسباب الحياة تعلق به، وبعد رحيلها إلى الدير فإنه لا يجد سببا يعيش من أجله، وكانت الحياة كلها فى كفة ومرجريت فى كفة أخرى، وعندما فقد مرجريت فقد أسباب الحياة:

---

(٣٦٠) المسرحية، ص ٥

بارسيلز : فلم إذن تضع مرجريت فى كفة والحياة فى كفة.

فاوست : لأن حبها كان آخر سبب تعلقت به من أسباب الحياة، وكنت أظنه عزاء كامنا عما سواه فإذا هو باطل كأباطيلها الأخرى فلأى شيء بعد أعيش؟

بارسيلز : عش للمعرفة.

فاوست : المعرفة قد علمت يا بارسيلز أننا أنفقنا شبابنا كله فى طلبها وتحصيلها فلم نظفر منها بطائل وبقيت الحقائق الكبرى محجوبة عنا بل زدنا بها جهلا.

بارسيلز : أليس ذلك أحرى أن يثير تعطشك لها ويزيد فى نهمك؟

فاوست : أفلا تسأل نفسك يا بارسيلز لماذا نبذتها أنت قبلى وكنت حفيا بها مثلى:

بارسيلز : أنا وجدت فى الحياة متعا أخرى أجدر باهتمامى وأولى.

فاوست : لكنى لم أجد فيها شيئا كما وجدت فلأى شيء أعيش؟ أعود مرة أخرى إلى حياة الخمر والقمار فأهرب من واقعى وأنسى نفسى وأكون كما كنت ميتا فى صورة حى ووحشا فى صورة إنسان»[٣٦١].

يختلف فاوست الجديد فى ذلك كثيرا عن فاوست جوتيه الذى كان متعطشا للمعرفة الحقيقية، وهذا ما أدى به إلى السحر وانتهى به إلى مخالفة الشيطان أنه لم يكن يشك فى وجود الله بينما فاوست الجديد مادى لا يؤمن بشيء سوى المادة.

وبعد أن يخرج صديقه آخذا معه كل الأدوات التى كان قد أعدها فاوست الجديد لانتحاره ويصبح وحيدا يقرع الجرس فيدخل خادمه «واجنر» فيأمره بألا يدخل عليه إنساناً أيًّا كان هذا الإنسان ولو كان صديقه «بارسيلز» وبعد خروج الخادم ترتعش ذبالة المصباح على الرغم من عدم وجود ريح، ثم يشعر بوحشة غريبة ورعشة تسرى فى جسده، ويصيبه دوار، ويتصور أن ذلك من هواجس المنتحر ومن يقف على حافة الموت، ولكنه يحس أنه ليس وحيدا، فهو يسمع أنفاسا يتصورها أنفاس «بارسيلز»

(٣٦١) فاوست الجديد، ص ٧

فيظن أنه اختبأ ولم يخرج مع يقينه أنه رآه يخرج من الباب أمام عينيه، حاول أن يشجع نفسه فيأخذ قارورة السم فيظهر له الشيطان فى صورة «بارسيلز».

كانت رحلة بسيطة هى التى انتهت بتقدم الشيطان لفاوست الجديد، فإنه بالصورة التى رسمها المؤلف لم يكن بحاجة ماسة إلى الشيطان، إلا أن يكون ذلك ليمنعه من الموت ولكن الأحداث سارت إلى أبعد من ذلك.

وإقدام «فاوست الجديد» على الموت يختلف فيه عن إقدام فاوست جوتيه وطوبوز، وإن ترددوا جميعا فى الأقدام على عملية الانتحار. وكان تردد فاوست يرجع إلى رؤيته الفكرية واقتناعه الدينى، بينما كان لدى طوبوز خوفا على حياته وجبنا من الموت.

تختلف الصورة التى ظهر فيها الشيطان ومحاولته أن يقيم علاقة مع كل من فاوست وطوبوز وفاوست الجديد كذلك.

قدم «واجنر» صديق فاوست إليه وذهبا معا إلى حانة ثم غادراها. ولم تفارق فاوست حالته النفسية التى تملكته نحو الشغف بالمعرفة، وطلب المزيد منها والتطلع المبهم لاسكات نفسه القلقة. فهو يعلم أن جسده تسكنه روحان، كل واحدة تحاول أن تتغلب على الأخرى: الأولى دنيوية تلتصق بأديم الأرض، وتتعلق بأهداب العالم، والأخرى طماحة طامعة، تندفع محلقة فى السماء صاعدة، إلى مسرى النجوم، وهو يتطلع إلى الأرواح السابحة فى الهواء بين السماء والأرض، أن تهبط فتنتشله من وهدته، وترقى به إلى أقطار جديدة ذات ألوان بديعة. إن طموحه الفكرى والنفسى يجعله يتمنى لو أوتى بساط سليمان فيطير به إلى السماء ويسمو به إلى الكواكب، إذن لحرص عليه أى حرص ولا عدل به الأرض ذهبا[٣٦٢].

يقترب كلب من «فاوست» الذى تتصارع فى أعماقه النزعة الدنيوية والنزعة المحلقة فى السماء. يتبع الكلب فاوست وصديقه. ويتركه «فاوست» يتابعهما إلى أن يدخل وراءه حجرة الدراسة، وكان واضحا أن «فاوست» قرر أن يجعل منه رفيقه وإن ضاق بصوت هريره، وعاد «فاوست» إلى تطلعاته وتأملاته فإذا به يرى الكلب ينمو

(٣٦٢) فاوست، ص ٣٦.

جسمه ويزداد فى الطول وفى العرض، ويعلو وينتفخ حتى بات يحاكى فرس البحر فى الضخامة والدمامة، فعرف أنه عفريت فأخذ يتلو عليه عزيمة العفاريت الأربعة، ولكنه لم يتأثر بها، فرسم علامة الصليب فإذا به ينتفخ ويقف الشعر فى جسده ثم يتراجع إلى وراء الموقد. وازداد انتفاخه حتى بات يحاكى الفيل مالئا الفضاء كله وكإنما يريد أن يستحيل سحابة أو بخارا فيتطاير ويتلاشى. ويخرج «مفستوفوليس» بين الضباب فى زى طالب علم متجول فيتلاشى الضباب بعد ذلك.

كان «مفستوفوليس» لدى «فاوست» موضوعا طريفا يرضى لديه نزعة التطلع فطلسم الحجرة، ونازل الشيطان بقدرته على السحر فعجز عن الخروج منها ثم طلب منه أن يدعه يخرج، ولكن فاوست يرفض أن يدعه، فالأولى بمن يحتبس الشيطان أن يحافظ عليه فإنه قلّ أن يقع فى الشرك مرة ثانية، استغل الشيطان بعد ذلك معرفته «لفاوست»، فهو يعلم «أنه فى حاجة لأن يترك غرفته المظلمة ويخرج إلى العالم الفسيح فيرى السماء والماء والمروج والكروم والعشاق والغيد، وكل ما فى العالم من بواعث السرور»[٣٦٣] لذا عرض عليه أن يبقى على شرط أن يقضى الوقت فى إبداء ما لديه من فنون، وقبل فاوست واشترط أيضا شرطا أن يكون فى ما يقدم تسلية وفكاهة.

إبليس : دعنى الآن وسأعود إليك قريبا فتسألنى ما شئت.

فاوست : ما أرغمتك على المجيء إلى هذه الغرفة. أنت الذى وضعت رجلك فى الحمالة.. وأولى بمن احتبس الشيطان أن يحرص عليه.. فإنه قل أن يقع فى الشرك مرة ثانية.

إبليس : إن كان يحلو لك بقائى فلأبق فى صحبتك على شرط أن أقضى الوقت فى إبداء ما لدى من الفنون.

فاوست : أنت حر فى هذا.. ويلذ لى أن أرى ما لديك من الفنون على شرط أن يكون فيه تسلية وفكاهة»[٣٦٤].

كان ذلك مدخل الشيطان إلى «فاوست»، وهو مدخل أدى بفاوست إلى انتظار

(٣٦٣) هامش مسرحية فاوست، ص ٤٨، ٤٩.

(٣٦٤) المسرحية، ص ٤٨.

عودته مرة ثانية، فإن الشيطان لم يقم الاتفاق بينـه وبين فـاوست فى اللقاء الأول وإنما انتظر ليعطى فرصة لفاوست يعيش فيها مع تطلعه ومع تصوره لما يمكن أن يمنحه إياه الشيطان.

نجح الشيطان فى ذلك نجاحا كبيرا. فإن فاوست ازداد قلقه بعد رحيله. وشعـر بحيرة نتيجة اختفاء الأرواح بعد ظهورها ورأى أنه لم يبق له سوى حلم يظنه كاذبا وذكرى كلب هرب منه. وحين يقدم الشيطان بعد ذلك، يطرق الباب وهو على يقين أن فاوست فى حاجة إليه، ويأذن له فاوست بالدخول فيـرفض حتى يسمع منـه الإذن بالسماح له بالدخول للمرة الثالثة. ويدخل بعدها ليتم بينهما الاتفاق على أن يكون الشيطان خادما أشد اخلاصا له من يمينه، حتى إذا حان حينه وانتقل إلى العالم الآخر، فعليه أن يطيعه كما كان يطيعه فى الحياة الدنيا، وأن عليه أن يهيىء سلاسله، وأغلاله لفاوست، وتنتهى خدماته له، وتقف ساعة عمره ويخبو سراج حيـاته، إذا استـطاع الشيطان أن يمنحه لحظة تكون من الحسن بحيث يقول لها لا تبرحى فما أحلاك.

كان طموح فاوست كبيرا وهو يتصور أن هذه اللحظة ستمر به، وأن الشيطان قادر على منحه إياها. كان الشيطان صادقا وهو يخبره عن رغبته فى تحقيقها له لكنه كان عاجزا عن تحقيق هذه الرغبة لا لفاوست وحده وإنما لأى إنسان آخر. وطلب الشيطان من «فاوست» أن يتبصر فيما يقول فإنه لن ينسى اتفاقه معه مطلقا.

إبليس : إذًا اتفقنا!

فاوست : وأزيدك فوق ما قلته: أنى لو مرت بى لحظة من الزمن وكانت من الحسن بحيث قلت لها: لا تبرحى فـما أحلاك، فهنـالك فلتهىء لى سلاسلك وأغلالك.. أرحب بالموت.. هنالك فلتندبنى النوادب.. وهنالك تنتهى خدماتك لى.. وعندها فلتقف ساعـة عمرى، وليخب سـراج حياتى.

إبليس : تبصر فيما تقول فإنى لن أنساه..(٣٦٥).

---

(٣٦٥) المسرحية، ص ٥٨.

تتحدد بعد ذلك العلاقة بين «فاوست» والشيطان ويدأب الشيطان ليصل بفاوست إلى اللحظة التى يريدها. وكان الطريق إليها شاقا، بينما كان مطلب «طوبوز» من الشيطان بسيطا مثل طريقة دخوله إلى منزله. دخل الشيطان منزل طوبوز فى صورة إنسان عادى وبطريقة عادية، فعندما دخل حجرته وسأله عما يريد، طلب السماح له بالجلوس لأنه متعب، فيجلس دون انتظار للإذن. وفى طريقة دخوله وجلوسه وحديثه ويظهر فى صورة القرين، وهى إحدى الصور الإسلامية الشعبية للشيطان. وكان فى حواره يؤكد هذه الصورة، فإنه يطلب من طوبوز إلا ينزعج أو يتضايق منه فهو حزين، وقد أدى به للقدوم إليه حديثه المحزن لنفسه، ورؤيته له وهو يحاول أن يرفع المسدس إلى رأسه.

لم يستقبل «طوبوز» «أهرمن» استقبالا حسنا، ولكنه لم يكن فى عنف استقبال فاوست له، فإن فاوست أثبت أنه يملك القدرة على مواجهة إبليس وحرقه بطلاسمه. أما «طوبوز» فإن الموقف بينه وبين الشيطان لم يستمر طويلا حتى تفاهما. ذلك أن صاحب الحجرة التى يسكنها جاء يطلب بدفع إيجارها المتأخر،

فيدفع «أهرمن» ويطمئن هذا الصنيع «طوبوز»، فيبدأ الشيطان بعد هذا الموقف فى توجيهه.

اختلفت تطلعات «طوبوز» عن تطلعات «فاوست» فهى تطلعات بسيطة، لا تزيد عن رغبته فى أن يتمتع ويفوز ويتلذذ ويركب. فالإنسان إما راكب أو مركوب، ووسيلة ذلك هى الحصول على الذهب، ومن خلاله يسلم «طوبوز» مع الشيطان بأن يخلق كل شىء ويكسب الإنسان ما ليس فيه ويمكنه من الحصول على ما يريد من متع:

أهرمن : هذه مسألة أخرى.

طوبوز : هذه هى المسألة.. نسلم بأن الذهب يخلق كل شىء، ويوجد من لا شىء.. نسلم بأنه يكسب الإنسان ما ليس فيه، ويمكنه من أن ينعم ويتلذذ.

أهرمن : (مقاطعا) ويركب.. نعم هو ذلك كله..

طوبوز : ولكن أين هو؟[٣٦٦]

وكان السؤال الملح بالنسبة إليه. أين يجد الذهب ولم يكن السؤال الملح هو الحصول على لحظة يقول لها: لا تبرحى فما أحلاك. ويعرض «أهرمن» أن يقدم له الذهب فى سبيل أن يبيع نفسه للشيطان فيرفض طوبوز أن يكون الاتفاق هو بيعه لنفسه، فيغير «أهرمن» فى ألفاظه، ويستبدل لفظة البيع بعبارة أن يكون مساعده وحليفه فيقبل «طوبوز» ذلك.

طوبوز : أوه.. مساعدك حليفك هذا أمر آخر.

طوبوز : بحكم الاتفاق طبعا.. هذه محالفة النظير للنظير.

أهرمن (ضاحكا بخبث): أنت ذكى.. عظيم جدا.. اتفقنا»[٣٦٧].

وهكذا مر لقاء «طوبوز» «بأهرمن» واتفاقه معه ببساطة شديدة تتناسب مع احتياجات طوبوز المحدودة، والتى تقترب من احتياجات «فاوست الجديد» الذى مر لقاؤه أيضا مع الشيطان بنفس البساطة، فالشيطان لم يتابعه فى صورة كلب حتى يدخل معه حجرة الدراسة، وإنما تشكل له فى صورة كلب بعد أن ظهر له فى صورة إنسان، فإن الشيطان قادر على عملية التشكل هذه. وكان تشكله وسيلته لإقناع «فاوست الجديد» بأنه هو الشيطان بعينه. ويسأله أن يقترح عليه أى صورة يريده أن يتشكل فى هيئتها.

الشيطان : بحق جهنم ماذا أصنع لك لتؤمن أننى الشيطان.

فاوست : لا سبيل إلى ذلك.

الشيطان : ألا تعلم أن الشيطان يتشكل كيفما يشاء.

فاوست : سمعت بذلك.

الشيطان : فاقترح الآن فى أى صورة تحب أن ترانى..

فاوست : (ينظر إليه مليا كأنه بدأ يشك فى الأمر كله) فى صورة كلب.. (يختفى

---

(٣٦٦) المسرحية، ص ٣٣.

(٣٦٧) المسرحية، ص ٤٠.

الشيطان خلف الحاجز لحظة ثم يظهر فى صورة كلب ينبح) (يعترى فاوست الدهش والوجوم)»[٣٦٨]

كان الدهش والوجوم الذى اعترى فاوست من تحول الشيطان إلى هيئة كلب امتدادا للدهشة من وجوده بالغرفة فجأة دون سابق إنذار سوى تلك الأشياء الغامضة التى حدثت فى الغرفة قبل ظهوره.

وظهور الشيطان بالصورة المفاجئة ليس غريبا على التفكير الإسلامى، فإن الأصل فى الشياطين أنهم يختفون، فإذا كان ولا بد من ظهورهم فهم ليسوا فى حاجة إلى قرع الأبواب، أو متابعة من يريدون فى صورة حيوان حتى يقتحموا الأبواب.

ولقد كانت الطريقة التى دخل بها الشيطان منزل «فاوست الجديدة» منقولة من بعض القصص التى تحدثت عن دخول الشياطين، وأقربها إلى تلك القصة التى تروى عن «إسحق بن إبراهيم الموصلى» عن أبيه أنه بينما كان فى مجلسه فى بيته، وقد أمر ألا يدخل عليه إنسان اذ بشيخ ذى هيبة وجمال وعلى رأسة قلنسوة وبيده عكازة مطعمة بفضة، أخذ يعلمه الغناء الماحورى، الذى اشتهر به، يقول الموصلى، ثم غاب من بين عينى، فارتعدت لذلك. وقمت إلى السيف فجردته، وغدوت نحو أبواب الحريم فوجدتها مغلقة، فقلت للجوارى: أى شىء سمعتن عندى، فقلن سمعن أحسن الغناء، لم نسمع قط أحسن منه، فخرجت متحيراً إلى باب الدار، فوجدته مغلقا، فسألت البواب عن الشيخ الذى خرج فقال: أى شيخ؟ والله ما دخل عليك أحد، فرجعت لأتأمل أمرى فاذا هو قد هتف لى من بعض جوانب البيت! لا بأس عليك أبا إسحاق، أنا «أبو مرة» إبليس، قد كنت نديمك اليوم فلا ترع[٣٦٩].

ودهش أيضا «فاوست الجديد» من وجود الشيطان، ولم يصدق أنه هو، فنادى خادمه، «واجنر» ليعنفه لسماحه «لبارسيلز» بالدخول فيجده لا يعرف كيفية دخوله، فقد كان بجوار الباب ولم ير أحدا يدخل:

---

(٣٦٨) فاوست الجديد، ص ١٤.

(٣٦٩) انظر الأصفهانى (أبو الفرج على بن الحسين، كتاب الأغانى، (ب. ت) ١٩٧٠ القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف، ج ٥ ص ٢٣١ - ٢٣٥

فاوست : كيف سمحت له بالدخول؟

واجنر : أنا لم أسمح يا سيدى لأحد...

فاوست : فكيف دخل؟

واجنر : لا أدرى كيف دخل. هو يا سيدى أدرى بنفسه

الشيطان : دخلت دون أن تشعر بى»[(٣٧٠)]

ويسأل فاوست الجديد الشيطان بعد هذا عما يريده منه، فيخبره أنه جاء لمساعدته فى أن يموت دون أن يشعر بألم، لذا فقد أحضر سماً مميتا، فطلب منه «فاوست الجديد» أن ينتحر معه وأن يشرب من السم قبله فيخبره الشيطان أنه لا يستطيع الانتحار، ويجيبه «فاوست الجديد» أنه لا يستطيع ذلك الآن.

وهنا يظهر التناقض فى شخصية «فاوست الجديد»، وهو تناقض لم يرده المؤلف لشخصيته فكان ذلك خروجا عن البناء الفنى لها وقصوراً وقع فيه المؤلف، فإنه رسمه فى البداية بصورة المادى هو يحاول الانتحار، وحين يلتقى بالشيطان يرفض الانتحار ويتهمه بأنه عدوه فيشجعه على قتل نفسه فيموت كافرا لا يجد له مكانا فى ملكوت الله.

الشيطان : أنا صديقك

فاوست : كلا أنت عدوى

الشيطان : إلا أنى أردت أن أخفف عنك كرب الموت

فاوست : بل أردت أن تشجعنى على قتل نفسى فأموت كافرا لا أجد لى مكانا فى ملكوت الله.[(٣٧١)]

وإذا كان «فاوست الجديد» قد عدل عن الانتحار فإن الشيطان يعرف أن الأسباب

(٣٧٠) المسرحية، ص ١٤

(٣٧١) المسرحية، ص ١٢.

التى تدفعه إلى ذلك موجودة لم تنته، وأنه فى حاجة إلى «مرجريت» التى تبدو فى تلك اللحظة بعيدة عنه داخل الأديرة. وهو لا يطلب من الشيطان إن أراد الاتفاق معه أن يمنحه الذهب فهو يملك آله لتزوير النقود كما أنه لا يطلب لحظة من الزمن يقول لها: «لا تبرحى فما أحلاك» وإنما يطلب «مرجريت» وهويتصور أنه لا يستطيع الحصول عليها إلا بإلغاء الأديرة فيطلب هذا من الشيطان ليتفق معه، فيخبره الشيطان بأن هذا يعد عنادا، فإنه يستطيع أن يأتى له «بمرجريت» من الدير، وليدفعه إلى قبول الاتفاق معه يحضرها له فيراها، وتخاطبه، ثم يرمئ الشيطان إليها فتنصرف ثانية فيخبره أنه إن أرادها فعليه أن يحرر معه عقدا، فيسأله «فاوست الجديد» إن كان يقصد عقد الزواج، فيبلغه أنه لم يقصد ذلك إذ أن الزواج يفقد اللذة الكبرى، وأن ما يريده هو كتابة عقد اتفاق بينهما:

الشيطان : انتظر (يومىء إلى مرجريت فتختفى على الفور)

فاوست : انتظر ماذا؟

الشيطان : حتى نكتب العقد.

فاوست : عقد زواجى منها؟

الشيطان : (يقهقه ضاحكا) أى زواج يارجل؟ أتريد أن تفقد سر اللذة الكبرى؟

فاوست : أى عقد إذن؟

الشيطان : عقد اتفاق بينى وبينك.[٣٧٢]

تختلف المواقف بعد ذلك بين الشيطان وبين «فاوست الجديد» لباكثير عنها بين «مفستوفوليس» و «فاوست» لجوتيه: ولكن هذا الاختلاف يسير متابعا فاوست وليس مغايرا لها فى البناء، فبينما يطلب فاوست من مفستوفوليس أن يجدد شروطه لأنه يعرف أنه لا يقوم بخدماته مجانا، ويحدد شروطه، وهو أن يعطيه روحه. ويفسر الشيطان ذلك بأنه يعنى أن تطيع روح فاوست الجديد الشيطان فى كل ما يأمرها به. وهنا وجه الخلاف

(٣٧٢) المسرحية، ص ١٦.

بين المسرحيتين، وهو خلاف مرده غلبة النزعة الفكرية الإسلامية على مؤلف «فاوست الجديد». يطلب «مفستوفوليس» من «فاوست» أن يطيعه فى العالم الآخر كما أطاعه فى الحياة الدنيا. وليس للشيطان فى الإسلام يد فى العالم الآخر، فإن الإنسان إذا أطاعه فى الحياة الدنيا، خسر الآخرة، وهذا ما يهدف إليه الشيطان فى الإسلام وهو أن يضل الناس عن السبيل. ومعنى إعطاء الروح «لدى المؤلف» أن يوجهه بعمله حتى يذهب إلى الجحيم.

ولم يكن ثمن ذلك هو مرجريت – وحدها – فإن «فاوست الجديد»، الذى رسمت شخصيته دون إحكام من المؤلف يبرز تناقضه غير المقنع.

وقد تبدى ذلك قبل أن يظهر الشيطان «لفاوست الجديد»، وهو على أهبة الانتحار لضيقه من الحياة، بسبب فقده لمرجريت. أما الآن وهو على عتبة الاتفاق مع الشيطان، فإنه يرفض أن يكون ثمن الاتفاق هو مرجريت وحدها. وهو يطلب المعرفة الشاملة، والصحة الكاملة، والقوة والشباب والغنى والشهرة والحب العارم، من حسان الدنيا، فإن مرجريت وحدها لا تكفى، ويوافقه الشيطان على ذلك فإنه لم يطلب الكثير إذا قورن بما طلبه فاوست جوتيه:

فاوست : كلا إن لى مطالب أخرى أهم وأعظم.

الشيطان : ليست أهم ولا أعظم عندك.

فاوست : أتحكم عليها قبل أن تعرف أولا ما هى؟

الشيطان : أعرفها يا فاوست. بل أراها أمامى فى ثنايا مخك.

فاوست : ما هى؟

الشيطان : المعرفة الشاملة والصحة الكاملة والقوة والشباب والغنى والشهرة...

فاوست : والحب العام كيف نسيت الحب العارم؟

الشيطان : كلا ما نسيته.. فقد ذكرته فى المقدمة...

فاوست : مع مرجريت؟

الشيطان : نعم

فاوست : كلا... وحدها لا تكفى... أريد حسان الدنيا جميعا...

الشيطان : موافق

فاوست : وأريد أن أعرف كل شيء فى الكون...

الشيطان : موافق،[٣٧٣]...

أضاف المؤلف طلب فاوست الجديد فى هذا الحوار وهو المعرفة، وذلك لأنه لم يستطع التخلى من سيطرة فاوست جوتيه عليه، الذى غدا فاوسته الجديد شبحا له.

وحين ينتهى الأمر إلى توقيع العقد يلتزم المؤلف بالحديث الأصلى فى فاوست جوتيه، فإن الشيطان يجرح إصبع فاوست بإبرة فيسيل منها الدم. يحدث ذلك دون مقدمات من الشيطان، فيسأله «فاوست الجديد» عن سبب صنع ذلك فيخبره أنه يريد أن يوقع العقد من دمه وبعد توقيعه يسأله «فاوست الجديد» أن يصنع مثله، فيجرح الشيطان إحدى أصابعه، ويغمس القلم فى دمه ثم يوقع به.

الشيطان : ما بقى غير التوقيع. (يجرح إصبع فاوست بإبرة فيسيل منها الدم).

فاوست : وى لم جرحتنى...؟

الشيطان : لتوقع العقد بدمك...

فاوست : (يغمس القلم فى دمه فيوقع) وأنت...؟

الشيطان : وأنا (يخرج إحدى أصابعه ويغمس القلم فى دمه ثم يوقع).[٣٧٤]

وكان ذلك اختصارا لما حدث بين «فاوست جوتيه» و«مفستوفوليس» لحظة توقيع العقد، أضاف إليه المؤلف أن الشيطان يجرح نفسه وليس فى هذا خروج عن الصورة

(٣٧٣) المسرحية، ص ١٦ مكرر

(٣٧٤) المسرحية، ص ١٧

الإسلامية للشيطان فلقد وضح المؤلف قدرة الشيطان على الإيهام والتخييل ولم يكن جوتيه محتاجا لذلك.

وحين قدم الشيطان خدماته كان يعرف أن هناك شاهدا عليه، وأنه لن يستطيع أن ينال من فاوست دون موافقة هذا الشاهد وهو الله. وذكر «باكثير» ما لم يكن جوتيه محتاجا لذكره، وهو أن الله شاهد على العقد بينهما. ولم يكن فاوست جوتيه أيضا بمحتاج لأن يذكر حاجته إلى شاهد فإن الأمر مختص بقناعته هو، أى أن يعلن أنه يعيش اللحظة التى يقول لها: «لا تبرحى فما أحلاك» وهذا يكفى. ولم تكن شخصية فاوست لتقبل أن تضع شهودا على الموقف وهو الذى لم يتقبل فى البداية فكرة كتابة عقد بينه وبين الشيطان. فإن الشيطان طلب منه أن يخط له سطرين يتضمنان ما تعاهدا عليه يبين هذا عدم ثقة إبليس فى الإنسان. ولكن فاوست الواثق من نفسه يطلب من الشيطان أن يكتفى بوعده فأنه يكره العهود المسطورة على الأوراق فيضيق بهذا، وثقة بنفسه يسأله أن يكتب الاتفاق على أى شىء يريد، أيكتبه على الطرس، أو ينقشه على الزق، أو يحفره على الصخر، فيرد عليه الشيطان : بأن المسألة هينة، وأن عليه أن يكتب على أى وريقة شاء ومتى انتهى من الكتابة يمضى العهد بقطرة من الدم فإن الدم فى نظره عصير عجيب لا يعدل عنه إلى غيره:

إبليس : عجبى منك كيف غلوت فى الأمر، وأخذت منك الحيرة مأخذها.والمسألة هينة أكتب على أى وريقة شئت... ومتى وصلت إلى النهاية فامض العهد بقطرة من الدم.

فاوست : مادام هذا ما تشتهيه... فسأفعله على ما به من سخافة.

إبليس : الدم عصير عجيب... لا يعدل عنه إلى غيره.[٣٧٥]

ذكر الشيطان فى هذا الحوار السبب الذى من أجله يحرص على الدم بينما كان توقيع الإتفاق بالدم لدى «باكثير» غير مبرر كل التبرير وكان «أبو حديد» أكثر اقناعا بذلك منه، فإن أهرمن يرى أنه لا بد من الدم لتوقيع الاتفاق وذلك حين

(٣٧٥) فاوست، ص ٥٩

يطالب «طوبوز» بضرورة أن يكون بينهما عقد يستنكر «طوبوز» - مثله فى ذلك مثل فاوست - ذلك ويرى أن الاتفاق يكفى، فيخفف الشيطان عليه الأمر بأن ذلك مسألة شكلية، فيطلب منه طوبوز أن يكتب وسيوقع على ما يكتب. فيخبره الشيطان أن الكتابة لا تنفع، وإنما عليه أن يجرح جرحا ثم يطبع خاتما على الجرح وهذا يكفى، وعند ما يسأله عن دواعى ذلك الجرح يخبره بإن الدم لابد منه:

أهرمن : بقى أمر واحد...

طوبوز : بقى شيء...؟

أهرمن : مسألة شكليات... رسميات... مسألة العقد.

طوبوز : العقد؟ ألا يكفى الاتفاق؟!

أهرمن : هى مسألة شكلية كما قلت لك..

طوبوز : لا مانع... أكتب وأنا أمضى...

أهرمن : (ضاحكا) لا تنفع الكتابة...

طوبوز : إذن نقسم...

أهرمن : (ساخرا) تقسم بشرفى (يضحك ضحكة جوفاء).

طوبوز : لا... بشرفى أنا... (يضحكان).

أهرمن : لا داعى لهذا... المسألة بسيطة (يخرج خاتما من جيبة) هذا خاتم... (يضع هذا الخاتم فى هذا السائل... ويجرح جرحا صغيرا، هنا، (يشير إلى المعصم)... ثم نطبع الخاتم على الجرح.

طوبوز : جرح؟ لا... لا...

أهرمن : جرح صغيرا جدا.. لا تحس بألم منه...

طوبوز : وما الضرورة؟

أهرمن : لابد من الدم (بحزم)... فقط هكذا... (يأخذ طوبوز بشيء من القسر ويجرح بها جرحا صغيرا... ويختم بالخاتم عليه بعد أن يبلله بالسائل.. هل أحسست ألما؟ انتهى...[٣٧٦]

أضاف المؤلف فى هذا النص شيئا جديدا على ما أخذه من فاوست جوتيه، وهو غمس الخاتم فى الدم بدلا من الكتابة.

وربما كان استخدامه للخاتم من تأثير ذلك الترابط بين خاتم سليمان والقوة الخارقة، وربما كان أيضا لارتباط الخاتم بطوبوز بعد ذلك ارتباطا مؤثرا فى بناء الحدث المسرحى.

فإن ذلك الخاتم يلبسه طوبوز ويخفى ما كتبه عليه، ولكن بعد أن يختلف مع أهرمن من يأخذ الخاتم فى الاتساع فيملأ يده وذراعه وينتشر على وجهه فيغطية وذلك فى اللحظة التى ينتظر فيها قدوم وفود طبقات مختلفة من أهل بورانيا، ويكون الخاتم بذلك قد لعب دورا كبيرا فى كشف طوبوز وإعلان حقيقته أمام الناس عبدا للشيطان.[٣٧٧]

واستقى المؤلف أيضا شخصية «سادى» من مسرحية جوتيه، فهى أقرب إلى شخصية مرجريت. وقد قامت بدور قريب من دورها وإن اختلفت الأحداث التى ترسم صورة الشخصيتين، فإن سادى كانت متزوجة، وهى فى علاقتها بطوبوز تخون زوجها، بينما كانت مرجريت عذراء عبث بها فاوست بمساعدة شيطانه. وماتت مرجريت كما انتحرت سادى، ويمثل الخلاف بين الشخصيتين الخلاف بين أحدث المسرحيتين.

ولقد نقل «باكثير» اسم «مرجريت» من مسرحية جوتيه، وأعطاها صورتين متقابلتين، تمثل إحداهما الاصل، بينما تمثل الثانية صورة مزيفة منها.

واستغل الشيطان الصورة المزيفة لتكون أداته للإيقاع بفاوست فى بداية العلاقة بينهما، فكان أول ما صنعه أن قدم له الصورة المزيفة ليتمتع بها، بينما استغل المؤلف شخصية مرجريت الحقيقية لتكون أداته لتحرير فاوست من الشيطان، كانت مرجريت

(٣٧٦) مسرحية عبد الشيطان، ص ٤٨، ٤٩.

(٣٧٧) مسرحية عبد الشيطان، ص ٤٨، ٤٩.

المزيفة فتاة حانة، ألبسها الشيطان ملابس الراهبات ولم يتبين «فاوست الجديد» هذه الحقيقة إلا فى النهاية.

بعدت الأحداث فى المسرحية كثيرا بعد علاقة فاوست الجديد الجنسية بمرجريت عن فاوست جوتيه فقد استمر تناقض الفعل فى شخصية فاوست واضحا ودون إحكام من المؤلف الذى أراد أن يقدم فاوست جوتيه نفسه وأراده أن يكون مسلما، فهو يتعامل مع الشيطان، ويرفض الشيطان. يتوجه إلى الشيطان، ويذكر أنه يعرف الغاية من وجوده، وهى أن يعرف الله ويحبه ويعبده استنادا إلى قوله تعالى ﴿وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون﴾[٣٧٨] وهو يكاد يترجم ذلك فى حوار بين فاوست الجديد و«بارسيلز»:

بارسيلز : فهل عرفت أنت الغاية من وجودك؟

فاوست : نعم

بارسيلز : ما هى؟

فاوست : أن أعرف الله وأحبه وأعبده.[٣٧٩]

ويعلن أنه لن يهدأ له بال، حتى يكون فى مقدور كل إنسان أن يرى الحقيقة الكبرى فى كل حين، وهذه الحقيقة الكبرى هى معرفة الله.

وبعد أن يعلن ذلك، تأتيه مرجريت العذراء القديسة حبيبته السابقة التى اتجهت إليه لتهديه سواء السبيل، فيأخذها إلى مخدعه، ويسقيها مخدرا، وينال منها، ويكتشف بعد ذلك أنها عذراء، وأنها ليست «مرجريت» التى اتخذها الشيطان أداة لخداعه. ولقد كان الشيطان يعد ويخلف، ويعتمد فى تنفيذ وعوده على الإيهام والتخييل، لا على الحقيقة، لأن الحقيقة من صنع الله، فالله هو الحقيقة الكبرى فى نظر «فاوست الجديد» أو «باكثير».

صدم فاوست الجديد صدمة بالغة باكتشافه لهذه الحقيقة، وعاد إلى صوابه فأحرق

(٣٧٨) سورة الذاريات، الآية ٥٦

(٣٧٩) المسرحية، ص ٤٨

أوراق مكتشفاته العلمية، وكان من بينها أسلحة الدمار، يتصارع الشرق والغرب للحصول عليها.

وقد عرض كل منها على «فاوست» أن يكون حاكمه المطلق، حتى يتمكن بأدوات دماره، أن يدمر الآخر، وكان الشيطان يحلم بذلك، أن يحكم العالم من خلال «فاوست» كما كان الشيطان يحكم «بورانيا» من خلال «طوبوز».

وقد كان حرق «فاوست الجديد» لهذه الأوراق إعلانا منه بتوبته وتركه للشيطان.

وكانت اللحظة الأخيرة «لفاوست الجديد» هى طعنة صديقه «بارسيلز» بخنجر مسموم بتوصية من الشيطان حتى لا يعطيه فرصة حرق أوراقه، ولكن ذلك جاء متأخرا، بعد أن أحرقت الأوراق، فكان أن غضب «بارسيلز» لذلك.

وحين حانت وفاته، كان الشيطان يطالبه فى روحه، أى أن يموت كافرا ويبقى فى النار خالدا فيها مع الشياطين، والمؤلف يدير حوارا على لسان «فاوست الجديد» ينقل فيه الصورة الإسلامية لرؤية الله، فهو الوجود والعدم، وهو النور والظلام، وهو الحياة والموت. فإنه خلق العدم يوم خلق الوجود، وخلق الظلام يوم خلق النور، وخلق الموت يوم خلق الحياة. أما الشيطان فلا وجود له إلا فى عالم الإنسان فقط حيث الخير والشر، وحيث الإحسان والإساءة، وحيث العمل والجزاء. أما فى الكون المطلق فلا شىء يسمى بالشيطان، ولا وجود إلا لله «ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام». كان ذلك هو أكمل تعبير عن صورة الله فى الإسلام يقدمه المؤلف:

فاوست : ....

فالحقيقة أنه الوجود والعدم، وهو النور والظلام وهو الحياة والموت.

الشيطان : الآن كفرت..

فاوست : بل هذا هو الإيمان الصحيح. فالله هو الذى خلق العدم يوم خلق الوجود، وخلق الظلام يوم خلق النور، وخلق الموت يوم خلق الحياة..

الشيطان : لكنك، قلت آنفا، إننى النقيض.

فاوست : كلا. لا وجود لك إلا فى عالم الإنسان فقط حيث الخير والشر.

وحيث الإحسـان والإساءة، وحيث العمـل والجزاء، أمـا فى الكون المطلق، فأنت لا شىء.

الشيطان : لا شىء...؟

فاوست : لا وجود لك. الله وحده هو الموجود[٣٨٠].

وتقف الملائكة مع فاوست وتطرد الشيطان. لم تظهر الملائكة، وإن كانت أصواتها هى التى تحاور الشيطان. وكان ذلك إعلانا بمغفرة الله، ويموت فـاوست فتشيعه أصـوات الكورس برجز يشير إلى الآية الكريمة ﴿يا أيتها النفس المطمئنة ارجعى إلى ربك راضية مرضية وادخلى فى عبادى وادخلى جنتى﴾[٣٨١].

«بشـراك بـالتجلة وبـالـرضـى والجـنـة
أيتـهـا الـنـفس الـتى بـربهـا اطـمـأنـت
عـودى إليـه ثـانيـة فى غـبـطة وعـافـيـة
مـرضـيـة وراضـيـة مـهـدية وهـاديـة»[٣٨٢]

فى هذا الموقف الأخير تغيير عما حدث بعد وفاة «فاوست» «جوتيه» فقد تنازعت روحه الملائكة والشياطين، أيحمل إلى الجنة أم إلى النار!!

ولم تكن العقيدة الإسلامية لتقبل هذا الصراع فيما وراء الموت، فـالصراع بـين الإنسان والشيطان صراع على الأرض.

وتمشيا مع منطق المؤلف الدينى وتتبعه لجوتيه، جعل «مرجريت» قبل وفاتها تذكر «لفاوست الجديد» سعادتها لتوبته، ويعنى المؤلف بهذا أنها ستلتقى به فى الدار الآخرة فى الجنة.

ومع أن فاوست الجديد، كما قدمه المؤلف لم يكن يصح أن تتصارع من أجله الملائكة والشياطين، فإنه ذكر على لسان الشيطان وهو يحادث «بارسيلز» الذى يطلب أن يحل

(٣٨٠) المسرحية، ص ٧٣.
(٣٨١) سورة الفجر، الآية ٢٧-٣٠.
(٣٨٢) المسرحية، ص ٧٤ وانظر سورة ص الآيات ٣٤-٣٥.

محل فاوست بأن عنده من طرازه مئات الملايين من البشر فى كل جيل، ولكنه سينتظر أجيالا وأحقابا بعد أحقاب قبل أن يعثر بينهم على شخص مثل فاوست[٣٨٣].

وإذا كانت هذه العبارة لا تصدق على «فاوست الجديد» فإنها تصدق كثيرا على شخصيتى كل من «سليمان والصياد» فى مسرحية «سليمان الحكيم».

* * *

لم يقدم «الحكيم» فى هذه المسرحية شخصية «فاوست» مباشرة من «جوتيه» أو من كاتب غيره، وإنما قدمها بناء على إبداع ذاتى تستمد أصوله من الجذور الفكرية للإنسان المصرى، فقدم صورة فاوست متطورة وفريدة ومتناسقة مع هذه الأصول.

بنى المؤلف مسرحيته على أساس من فتنة «سليمان» هذه الفتنة التى ذكرت فى القرآن الكريم ﴿ولقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب قال رب اغفر لى وهب لى ملكا لا ينبغى لأحد من بعدى إنك أنت الوهاب﴾[٣٨٤]. اختلف المفسرون فى تفسير هذه الفتنة، فقيل فى تأويلها إن الله تعالى ذكره يقول «لقد ابتلينا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا شيطانا متمثلا بإنسان»[٣٨٥] وقيل فيها أيضا إن «سليمان» سأل أحد الشياطين: كيف تفتنون الناس؟ قال: أرنى خاتمك أخبرك فلما أعطاه إياه نبذه الشيطان فى البحر فساح سليمان وذهب ملكه أربعين ليلة، وقعد الشيطان على كرسيه، ومنحه الله نساء سليمان، فلم يقربهن وأنكرنه، بينما كان «سليمان» فى ذلك الوقت، يستطعم فيقول: أتعرفوننى؟ أطعمونى، أنا سليمان فيكذبونه حتى أعطته امرأة يوما حوتا يطيب به بطنه فوجد خاتمه فى بطنه، فرجع إليه ملكه وفر الشيطان إلى البحر[٣٨٦] وقيل أيضا إن أسباب الفتنة أن سليمان كان له من بين نسائه زوجة هى أبرهن لديه، تسمى جرادة، جاءته يوما، وقالت له «إن أخى بينه وبين فلان خصومة، وأنا أحب أن تقضى له إذا جاءك، فقال لها: نعم، فلم يفعل، وابتلى وأعطاها خاتمه،

---

(٣٨٣) المسرحية، ص ٦٨.

(٣٨٤) سورة (ص) الآيات (٣٤-٣٥).

(٣٨٥) الطبرى، تفسير الطبرى، ج٢٣، ص ٨٩.

(٣٨٦) المرجع نفسه، ج ٢٣، ص ٩٠.

ففعلت، وعندما عاد سليمان فلم يجده معها خرج من مكانه تائها، ومكث الشيطان يحكم بين الناس أربعين يوما[٣٨٧]. وحكى الكشاف أنه قتل ملك صيدون وأصاب بنتا له. فاصطفاها لنفسه، وكانت شديدة الحزن على أبيها، فأمر الشياطين، فمثلوا لها صورة أبيها، فكستها مثل كسوته، وكانت تغدو إليها وتروح مع ولائدها، فكسر الصورة، وجوزى على ذلك بفقد ملكه أربعين يوما[٣٨٨]. وقيل إنه وطىء امرأة فى الحيض فذلك ذنبه[٣٨٩]. ويروى أيضا أن «سليمان» ولد له ابن بعد أن ملك عشرين سنة، فقالت الشياطين: إن عاش لم نتخلص من البلاء والتسخير فسبيلنا أن نقتله أو نخبله، فعلم بذلك سليمان، فأمر السحاب أن يحفظه، ويغذوه خوفا من معرة الشياطين، فما راعه إلا أن ألقى على كرسيه ميتا فتنبه على خطابه فى أن لم يتوكل فيه على ربه فاستغفر ربه وأناب»[٣٩٠]. وفى ذلك يروى عن النبى صلى الله عليه وسلم أن «سليمان» قال ذات ليلة: لأطوفن الليلة على سبعين امرأة وفى رواية على ألف كل واحدة تأتى بفارس يجاهد فى سبيل الله، ولم يقل إن شاء الله فطاف عليهن فلم تحمل إلا امرأة واحدة جاءت بشق رجل والذى نفسى بيده لو قال إن شاء الله لجاهدوا فى سبيل الله فرسانا أجمعين»[٣٩١]. وقيل إنه أصيب بمرض شديد امتحنه الله به حتى صار جسداً ملقى على كرسيه[٣٩٢].

ومهما يكن من أمر، فإن الآية صريحة بذكر الفتنة التى أصيب بها سليمان، وفتنة الأنبياء ورد ذكرها فى القرآن الكريم، فلكل نبى خطأ عوقب من أجله أو عوقب عليه من ربه.

كانت هذه الفتنة مصدر إبداع للمؤلف قربت صورة فاوست فى ذهنه إلى الرؤية الإسلامية، وساهمت فى خلق عمل فنى جديد.

---

(٣٨٧) انظر، الطبرى، المرجع السابق، ج٢٣، ص ٩١.
(٣٨٨) النيسابورى، المرجع السابق، ج٢٣، ص ١٠١.
(٣٨٩) المرجع نفسه، ص ١٠٢.
(٣٩٠) المرجع نفسه، ص ١٠٠.
(٣٩١) المرجع نفسه، ص ١٠٠.
(٣٩٢) النيسابورى، المرجع السابق، ص ١٠٠

وإبداع المؤلف هنا فى مسرحيته يكمن فى أنه لم يجعل «فاوست» هو «سليمان» فقط، ولكنه أيضا يتمثل فى شخصية الصياد. ففى المسرحية شخصيتان تتصارعان مع الشيطان ويصارعها الشيطان. وكانت شخصية سليمان تختلف كثيرا عن شخصية فاوست، فهو لم يكن قلقا ولا يعيش صراعات داخلية، فقد أعطاه الله أكثر مما منح لبشر عادى: فهو مصطفى من بين الناس نبيا وملكا وهو على هذا منفرد عنهم وإن كان واحداً منهم.

ولقد كان إيمانه قويا كنبوته، فإنه حين علم بأن ملكة سبأ وقومها يعبدون الشمس يغضب غضبة نبى ﴿ألا يسجدوا لله الذى يخرج الخبء فى السموات والأرض ويعلم ما تخفون وما تعلنون* الله لا إله إلا هو رب العرش العظيم﴾[٣٩٣]. استنكر سليمان ذلك فى المسرحية أيضا..

كان سليمان يتحرك فى حياته من منطلق النبى الذى أعطى الحكمة، وكان يملك التواضع والخشية أن يفقد هذه الحكمة، ويؤكد له كاهنه صادوق أن لا داعى للخشية فإنه نبى الله المنزه عن الخطأ، والمعصوم من الزلل، يعرف ما لا يعرفه إنسان آخر، يعرف لغة الطير ويحكم الجن والإنس. وكان سليمان فى كل ما يذكره صادوق شاكرا لله عارفا بفضله.

صادوق : إنك لتعرف لغة النمل والطير، وتحكم الجن والإنس...

سليمان : هذا من فضل ربى...

صادوق : لقد جعل فى يدك القدرة، وفى رأسك الحكمة...

سليمان : الحكمة!... آه.. أرجو أن تظل فى رأسى طويلا...
إنى لأخشى عليها من عدو لست أتبينه بعد!!

صادوق : لا تخش يا سليمان شيئا... فأنت نبى الله المنزه عن الخطأ.. المعصوم من الزلل..

سليمان : لست من الحمق حتى أجرؤ على خداعك أنت..[٣٩٤]

---

(٣٩٣) سورة النمل، الآية (٢٥-٢٦).

(٣٩٤) مسرحية سليمان الحكيم، ص ٢٥، ٢٦.

ولكن هذا النبى القادر امتحن فى إيمانه ولم يكن من العسير عليه أن يبوء بالفشل فقد تسبب فى فشله سلطة قوته وجبروته التى تغلبت على حكمته[٣٩٥].

لم تبدأ هذه الفتنة حين استخدم سليمان الجنى، فهو قد أعطى القدرة على استخدام الجن، ولكنها بدأت حين دعا ملكة سبأ لزيارته، واستغل الجنى الطموح هذه الزيارة. كان هذا الجنى هو الذى وجده الصياد فى قمقمه، وقد ذهب الصياد بالقمقم إلى سليمان ليطلب العفو عنه، ودخل عليه، وأخذ يحادثه عن عدله وعن خصمه، أما خصمه فهو سليمان فإن له قضية معه. فقد وقع له فى شبكته قمقم، ويرى أن هذا القمقم ملك له، بينما يرى سليمان أن من العدل أن يأخذ الإناء، ويعطيه الروح. فيذكّره الصياد أن الله لم يرزقه الإناء فارغا.

يقضى سليمان الحكيم بحكمه العادل بالقمقم للصياد. مشترطا عليه إن أطلق الجنى أن يتحمل عواقب عمله، سواء أحسن أو أساء. ولن يكون أحد سواه مسئولا عن مصيره، إذا أهلكه الجنى أو أسعده فلا شأن لأحد به:

سليمان : إليك حكمى أيها الصياد، وأرجو أن يكون عادلا، هذا القمقم لك بما فيه.. لك إذا شئت. أن تطلق منه الجنى المحبوس.. ولكن فلتتحمل عواقب عمله إذا أحسن أو أساء!..

الصياد : لكن.. أيها النبى؟!..

سليمان : لست أقبل رجوعا فى هذا الشرط... إليك جنى يحمل المواهب العبقرية والقدرة، إذا أخذته فاحمل آثار فعله.. لن يكون أحد غيرك مسئولا عن مصيرك.. إذا أهلكك أو أسعدك فلا شأن لنا به ولا بك... إذا أفسد فأنت المذنب وإذا أصلح فأنت المثاب[٣٩٦]...

وقبل الصياد، وكان شرطه أن يكون هو والجنى فى خدمته، وأن يبقيا فى قصره، فإنه يريد ألا يستخدم قدرة الجنى إلا بوحى من سليمان ومن أجله.

---

(٣٩٥) تعقيب المؤلف على المسرحية، ص ١٥٩.
(٣٩٦) المسرحية، ص ٣٢، ٣٣.

وقبل سليمان ذلك، وكان قبوله هو بداية الفتنة، فقد حضرت ملكة سبأ إلى سليمان، وبهرها سليمان بإحضار عرشها إليه فى قصره قبل وصولها إليه، وكان الجنى هو الذى أحضره. وشغل سليمان كثيرا بالملائكة، فإن ذلك النبى الذى غضب حين علم بشركها وقومها، ترك ذلك، واهتم بالحصول على قلبها. وعرض الجنى مساعدته على الملك، وذلك عن طريق إبهارها بقدرته، وإظهار ضعف حبيبها. فبنى الجنى لسليمان صرحا من البلور، كان معجزة بهرت الملكة، ولكنها لم تستطع أن تعطيه قلبها، فإنه مشغول من قبل مجيئها بحبيبها «منذر».

أحس سليمان بعجزه عن الحصول على ذلك القلب، إلا أن الجنى ألح فى أن يسحر حبيبها حجرا، ويجعل حول هذا الحجر حوضا من الرخام، فإذا جاءته الملكة باكية فعليه أن يخبرها أنها لو شاءت أن تدب الحرارة فى ذلك الحجر، وأن يعود حبيبها كما كان فإن عليها أن تبكى الليل والنهار أمام الحوض الرخامى، إلى أن يمتلىء بدموعها، عندئذ يستيقظ هذا الحبيب ممتلئا حبا لمن أذابت بماء عينيه جموده الحجرى، ويسأل سليمان عن نتيجة ذلك، وعن أى ظفر سيظفر به؟ ويؤجل الجنى الإجابة على هذا السؤال، بأنه سوف يرى بعينيه.

سليمان : وبعد.

الجنى : وبعد أيها الملك فإنى سأجعل حول هذا الحجر حوضا من الرخام فإذا جاءتك حبيبته شاكية، فأخبرها أنها لو شاءت أن يعود حبيبها حيا كما كان فعليها أن تبكى الليل والنهار أمام الحوض الرخامى، إلى أن يمتلىء بدموعها، عندئذ يستيقظ هذا الحبيب ممتلئا حبا لمن أذابت بماء عينيها جموده، الحجرى!..

سليمان : وكيف يظفرنا هذا بما نريد نحن؟.

الجنى : لن أجيب الآن.. سوف ترى أنت يا مولاى بعينيك[٣٩٧]

استسلم «سليمان» للجنى، فقد كان يريد أن يكسب الرهان من الملكة. وحين أعلن سليمان للجنى. «لست أملك من الأمر الآن غير ذلك رضيت أم كرهت!.. افعل بى

---

(٣٩٧) المسرحية، ص ١٠٦.

ما شئت.. سأنتظر.. مشاهدا لما تستطيعه قدرتك، متربصا بما تأتى به عبقريتك!.. اذهب أيها الجنى، وأصنع ما أنت صانع، دعنى أبصر إلى أى مدى يقف سلطانك مكتوف اليدين[٣٩٨]. كان «سليمان» قد انتهى به الأمر إلى أن أصبح فاوست المسير وراء الشيطان.. وتحول «منذر» إلى حجر وأخذت ملكة سبأ تبكيه ويذهب «سليمان» إليها ليرى ما تصنعه وينظر دموعها، ولم يبق إلا قطرتان حتى يمتلئ الحوض ويعود «منذر» كما كان، فيأخذ فى الضحك طويلا. كان «سليمان» قاسيا فى ضحكه فهو يسعد لمرأى دموعها ولا يخفى عليها أنها تثلج صدره حتى لكأنه يغتسل فيها، ولكأنه يغمر فى ليلة من ليالى الصيف فى حوض من الماء المثلوج الزلال. وتخبره الملكة أنها إنما تذرف دمعا سخينا، ولا تتركه قسوته وهو يسمع ذلك منها، ويجيبها: بأنه يراه رطبا باردا:

سليمان : (ينظر إلى بلقيس ويضحك طويلا)؟..

بلقيس : (دون أن تلتفت إليه) هذا أنت؟!

سليمان : أوليس هذا وقت مجيئى؟..

بلقيس : نعم.. جئت على غير عادتك... تمتع عينيك بمرأى دموعى!..

سليمان : آه.. لو علمت كم يلذ لى مرآها!.. إنها تثلج قلبى.. لكأنه يغتسل فيها، ولكأنه يغمر فى ليلة من ليالى الصيف فى حوض من الماء المثلوج الزلال».

بلقيس : إنى أذرف دمعا سخينا أيها الملك!..

سليمان : إن قلبى ليحسه رطبا باردا أيتها الملكة..[٣٩٩]

ثم يأخذها الملك ليريها أعجوبة من أعاجيبه، وتمضى معه، وتعود ثانية لتجد حبيبها فى أحضان وصيفتها «شهباء». إذ أنه حين أخذها الملك بعيدا عن حبيبها، أخذ الجنى يوسوس لوصيفتها أن تبكى وتذرف الدمعتين الباقيتين حتى تنقذ «منذرا». وبعد محاولة طويلة من الجنى يدفع فيها الفتاة للبكاء ويتجه بها نحو الحوض فتسقط دموعها فيه فتعود الحياة إلى منذر.

---

(٣٩٨) المسرحية.

(٣٩٩) المسرحية، ص ١١٣، ١١٤.

كانت هذه سقطة نبى، غابت فيها حكمته ولم يبق له سوى الكبرياء الآدمى يحاول أن يدفع عنه. وانتهى به إلى عجزه عن الحصول على قلب ملكة سبأ، كما أن ملكة سبأ لم تستطع الحصول على قلب «منذر».

نظر سليمان إلى الملكة الشاحبة الساكنة أشبه بالموتى وهو يضحك ليريها أعجوبته، وكانت أعجوبة انهارت لها بلقيس. فأخذ سليمان يسندها بيديه وقد انقطع ضحكه فجأة، وتغير لون وجهه، شعر فى هذه اللحظة أنه فقد حكمة النبى، ولم يبق له سوى خطيئة البشر.

بلقيس : (شاحبة بلا حراك كالميتة).

سليمان : (ضاحكا) أرأيت يا بلقيس؟!.. تلك أعجوبتى...

(بلقيس تنهار، فيسندها سليمان وقد انقطع ضحكه فجأة وتغير وجهه)[٤٠٠].

ولم يبق بعد هذا لسليمان سوى الندم.. وطريق الندم هو طريق التوبة. وطريق التوبة فى الإسلام مفتوح دائما وبلا حدود ﴿إن الله لا يغفر أن يشرك به ويغفر ما دون ذلك لمن يشاء﴾[٤٠١].

ولقد سار «سليمان» فى طريق التوبة. فقد أرهقه الندم بين يوم وليلة، وأخذ يتهدم، واتخذ شعره لون الرماد. وأمر بأن يحبس الجنى فى قمقم كما كان.

هنا يختلف سليمان عن «فاوست» مارلو، وهو أول من ألف فى الأسطورة، فى أنه انقاذ لكائن ليس أكثر قدرة منه، بينما كان فاوست ينقاد للشيطان لأنه أكثر منه قدرة. واستطاع «سليمان» أن يحبس الجنى، أما «فاوست» فإنه سار معه إلى النهاية. وحين حانت لحظة وفاته، لم تقبل توبته عند «مارلو» ولم يستطع أحد من زملائه العلماء أن يبقى إلى جواره. ومع أنه كان يستعطف المسيح فى شبه صلاة، فإن الشياطين تحصل

---

(٤٠٠) المسرحية، ص ١٣٥.

(٤٠١) سورة النساء من الآية (٤٨).

عليه، وتحمل جسده معها إلى الجحيم[٤٠٢]. ولما لم يجعل الإسلام علاقة للشيطان بالإنسان بعد وفاته فإن دوره لا يتعدى الشهادة ضدهم فى محاولة تبرئه نفسه. وهو فى ذلك يتخلى عنهم ﴿إن الله وعدكم وعد الحق ووعدتكم فأخلفتكم وما كان لى عليكم من سلطان، إلا أن دعوتكم فاستجبتم لى، فلا تلومونى ولوموا أنفسكم، ما أنا بمصرخكم وما أنتم بمصرخى، إنى كفرت بما أشركتمونى من قبل﴾[٤٠٣]

يظهر ذلك لدى «طوبوز» أبى حديد، فإنه حين أراد التخلص من «أهرمن» لم يرد أن يتخلص مما أعطاه «أهرمن»، فهو قد ذهب بعد فراقه إلى الخزانة ليأخذ منها الذى أعطاه إياه أهرمن فوجده يتطاير من الخزانة فقاعات تغيب فى الهواء. ووجد الخاتم قد اتسع، وملأ يده حتى غطاها، وملأ وجهه. وهو لم يسر فى الطريق إلى التوبة إلى الله، أو بالإيمان بنفسه إنسانا قادرا يريد الخير للآخرين وإنما ارتعد وأخذ ينادى أهرمن ثانية، أن يأتيه معلنا التوبة إليه بدلا من التوبة إلى الله وإلى الناس الذين ضللهم، ولكن أهرمن لم يستمع لندائه:

«أهرمن! أهرمن! (لا يجيب أحد وتسمع ضحكة جوفاء من ضحكات أهرمن) تعالى، عد قليلا. أرجوك (تسمع ضحكات أخرى مثل الأولى).. دع المجون الآن.. تعال. أهرمن! أرجوك! أتوسل إليك! أنا صديقك. سأفعل ما تريد. لن أعصيك فى شىء. أهرمن! أنا صديقك. أنا خادمك. أنا عبدك أرجوك: أتوسل[٤٠٤] وكانت النهاية أن علت صرخات الناس مختلطة بضحكاتهم لمنظر طوبوز وقد كتب على خاتمه المطوق به: «عبد الشيطان»

وكان «أبو حديد» يعود بذلك إلى الموقف الإسلامى من تخلى الشيطان عمن يتبعون خطواته. ولذا فهو يتعرض لموت «طوبوز»، فإن مصيره بعد الموت لا علاقة لأهرمن ولا دخل له به، فذلك من شأن الله فقط.

---

(٤٠٢) كريستوفر مارلو، مأساة الدكتور فاوستس، ترجمة نظمى خليل (ب.ت)، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، العدد (٥) ص ١٢٢-١٢٦.

(٤٠٣) سورة إبراهيم الآية (٢٢).

(٤٠٤) مسرحية عبد الشيطان، ص ١٤٧-١٤٨

تنازعت «فاوست جوتيه» كل من الملائكة والشياطين، وانتهى الأمر بـه إلى أن حملت روحه إلى الجنة[٤٠٥] فقد لعن فاوست الأرواح الشريرة، وأعلن توبته:

«لو أستطيع أن أطرد عن طريقى الشر... وآمر كل رقية أن تنتهى إلى العدم، وأوقف مجرد إنسان أمامك أيتها الطبيعة.. فقد أدركت أن القيمة الوحيدة فى الحياة هى أن يكون المرء رجلا بين الرجال»[٤٠٦].

لم يتعرض الحكيم فى مسرحيته «سليمان الحكيم» لموقف الله من سليمان بعد موته واستبدل به تعبير سليمان عن ندمه. فهو لم يكن يخشى أن يعرف الناس خطيئته، ويريدهم أن يعلموا أنه يخطئ أكثر مما يخطئون، فهو لم يمنح نفسا من جـوهر غـير جوهر نفوسهم، كما أنه ليس خيرا منهم فى شىء «ولا يتميز عنهم إلا فى ذلك الألم الذى يشقيه كلما تذكر خطيئته، فإن هذا الندم يهز كيانه. كما أن ذلك الألم هو وسيلته لالتماس التوبة الصادقة، وفى التوجه إلى ربه، طالبا المغفرة. ويذكره «صادوق» بأن هذا القول خطير، أى أن عليه ألا يعلنه ولكن «سليمان» يرى أن لا شىء أجدر بنبى مثل الصدق، وهو لم يقل سوى الصدق:

صادوق : عجبا أو تريد أن يعلم الناس أنك تخطئ مثلهم؟!

سليمان : بل أريد أن يعلموا أنى أخطىء أحيانا أكثر منهم!.. وأنى لم أمنح نفسا من جوهر غير جوهر نفوسهم، وأنى لست خيرا منهم فى شىء... إلا فى ذلك الألم الذى يشقينى كلما تذكرت خطيئتى... وفى ذلك الندم الذى يهز كيانى، وفى التماسى التوبـة الصادقـة، والتوجـه إلى ربى طالبـا المغفرة...

صادوق : إن قولك هذا خطير أيها النبى...

سليمان : إنه الصدق!.. الصدق.. لا شىء أجدر بنبى غير الصدق..»[٤٠٧]

---

(٤٠٥) Goethe, Op. Cit 1908, P. 414.

(٤٠٦) Ibid, «p. 402.»

(٤٠٧) جوته، مأساة فاوست، ترجمة محمد عبد الحليم كرارة، سنة ١٩٥٩، الاسكندرية، المعارف، ص ٦٠

يطلب «سليمان» من كاهنه «صادوق» أن يتركه، فهو لم يعد قادرا على احتمال ترهاته التى تحجب عنه ضوء السماء بمحاولته تزيين الأمور لسليمان ويطلب الصياد أن يحضر، فيجده قريبا منه. وكان الصياد يتصور أن «سليمان» سيقاضيه على أخطاء الجنى، ولكنه لم يفعل ذلك بل هو يريد منه أن يكون قاضيه. ويبين له الصياد أن الندم يمحو الذنوب إذا صدر عن قلب صادق، ثم يطلب منه أن يعاقبه كما عاقب الجنى، فهما فى نظره كائن واحد، ولكن «سليمان» يلقى بحكمته بأن مثله ضحية الجنى ولئن كان «سليمان» قد انخدع بألفاظه وأوهامه فكيف يجوز له أن يلوم!! وعندما يسأله إن كان حقا يراه لا يستحق عقابا يجيبه بأنه ما دام قد ندم الندم الصادر عن قلبه فلا عقوبة عليه، أدى موقف الصياد هذا إلى أن يختاره سليمان ليلازمه فى حياته ويأمنه على سره، فإنه الرجل الوحيد الصادق بين الرجال.

وفى شخصية كل من «سليمان» و«الصياد» تتكامل الفكرة الفاوستية «وهى أن الإنسان بقوة القدرة المثالية الكاملة الكامنة فيه يغالب السقوط والتردى فى الرذيلة الأخلاقية رغم ضلاله حينا، وسقوطه فى الإثم أحيانا» ومؤلف المسرحية يدرك ذلك جيدا، فإن هذه المسرحية تمثل فى نظره «التعادل بين القدرة والحكمة، وثباته واختلاله»[٤٠٨]

كانت شخصية الصياد هى التى أعطت هذا التعادل فى إطار من رؤية جديدة «لفاوست» صدر عنها المؤلف.

وقع الصياد فى مأزق حين فتح القمقم، فإن العفريت بداخله كان يصر على قتله، وحين عقد مع العفريت اتفاقا أن يتركه ويمنحه ما يريد، إذا ما تشفع له لدى «سليمان» طالبا منه العفو عنه، كان العفريت يدرك أن الصياد رجل شريف، وهو يبلغ الصياد برأيه فيه حين افترض له الصياد أنه ربما يختم عليه القمقم، ويرمى به فى البحر كما كان، ويكفى نفسه مؤونة التعب، ويرجع إلى شبكته وحرفته فى أمان.

الصياد : وإذا ختمت عليك القمقم، ثم رميت به وبك فى البحر كما كنت وكان،

(٤٠٨) توفيق الحكيم، التعادلية، ص ٢٠

وكفيت نفسى المؤونة، ورجعت إلى شبكتى وحرفتى فى أمان الله!..

العفريت : لن تفعل ذلك.. أنت رجل أحمق، ولكنك ذو شرف![٤٠٩]

وقبل الصياد المهمة، ولكن «سليمان» فرض عليه العلاقة القائمة بينه وبين الجنى، وهى أن يكون الصياد مسئولا عن عمل الجنى. فطلب الصياد أن يبقى فى قصر سليمان، وذلك ليكون عمل الجنى مرتبطا به، فلا يضله ويفتنه ويغويه بغواياته.

وحين يسأل «سليمان» الجن عمن يستطيع أن يأتيه بعرشها، ويتقدم الجنى ليعرض خدماته لسليمان، لا يوافق «الصياد» على ذلك، ويستحلف الملك ألا يدع هذا الجنى المغرور يضيعه.

كان الصياد هنا يخشى فشل الجنى، فإنه مسئول منه وعندما يجد العرش أمامه يحمد الله على ذلك، ثم يباهى بما فعله الجنى أمام «سليمان» بأن فى مقدورهما أن يصنعا أعجب من ذلك. وكانت هذه المباهاة التى ظهرت هنا كما ظهرت حين بنى الجنى الصرح هى التى جعلته شريكا للجنى فيما صنع.

والشىء الذى يحسب للصياد هو أنه كان دائما يعترض على الجنى، وينتهى مستسلما أمام رغبته فى تحقيق رغبة «سليمان» وقد اعترض تماما على أن يحول «منذر» إلى حجر، كما أن الجنى حين وجهه للقاء حبيبته زوجة «سليمان» التى كانت تنتظره فى الحديقة، احتد الصراع فى نفسه فسهل له الجنى ذلك فإن «لسليمان» ألف زوجة ولن يضيره أن ينزل له عن واحدة منهن، ويرى أن فى يد الصياد القدرة على أن ينال ما يريد، عليه فقط أن يصغى إلى نصحه، فإنه إنما يقوده إلى مصيره السعيد، وأن فى يده مفتاح النجاح للوصول إلى ذلك، يقاوم الصياد الجنى، ويرى أنها لم تخلق له ولم تجعل لمثله فهى زوجة «سليمان»، ويستنكر أن يرفع بصره لزوجة من زوجاته فإن هناك شيئا فى نفسه لا يعرف ما هو يهتف به أن هذا الأمر لا يحسن أن يأتيه، وهو يتوسل للجنى ألا يغريه بما لا يجوز، وكان هذا التوسل صورة من هذا الصراع الذى

---

(٤٠٩) المسرحية، ص ٢١

يعيش فى نفسه قويا، فإن من الحكمة ألا يذهب، إنه يكاد يتمزق بين الجذب الذى يدفعه إلى الذهاب، والجذب الذى يدفعه إلى الرفض، ويقرر فى النهاية أن يذهب ولكنه لن يحادثها، ويسأل الله أن يعينه على ذلك.

الجنى : ولكن ماذا؟.. ماذا؟.. أريد أن أفهم ما الذى يحول بينك وبين غرضك؟..

الصياد : يحول دون ذلك..

الجنى : أف.. لكأن يدا خفية تجذبك إليها كلما أردت أنا أن أجذبك إلى..

الصياد : ما أراك صدقت فى شيء مثل هذا أيها الجنى... الحق أنى أكاد لا أفرق بين هذا الجذب أو ذاك... ترفق بى دعنى أتنفس... إنى فى حاجة إلى الراحة!...

الجنى : اذهب وتنفس فى الحديقة... إنها خير مكان لذلك.

الصياد : سأذهب... ولكنى لن أحادثها...

الجنى : ستحادثك هى.. وعندئذ تشجع.. وتذكر نصائحى وتكلم!.

الصياد : اللهم عونك!...[٤١٠]

وينجح الصياد فى أن يقاوم نفسه، وأن يقاوم دفع العفريت له، فهو بعد أن يذهب إلى زوجة سليمان، لم يجرؤ على الدنو منها، ولا على مخاطبتها، فإنه ما إن نظر إليها من بين الأشجار حتى تذكر أنها زوجة رجل آخر، وأن هذا الآخر هو صديقه «سليمان» فجمد مكانه.

كانت حساسية الصياد، مرهفة حتى إنه ليرى الأصغاء إلى إغراء العفريت ذنبا كبيرا، مع أنه أصغى إلى صوت حكمته وإلى ضميره، قبل أن يسير نحو الخطيئة واعترف الصياد «لسليمان» بما انتوى أن يصنع، وتفهم «سليمان» موقفه جيدا، فلقد

---

(٤١٠) المسرحية ص١١٧، ص ١١٨

أظهر ذلك الفارق الكبير بين اندفاع «سليمان» وراء الجنى، وبين وقفة الصياد وتردده، ثم رفضه السير وراءه.

واستلهم المؤلف موقفا آخر من «فاوست» وهو رفضه للتعامل مع الشيطان، ووقوفه فى صمود أمام إغرائه. وكان إدراك «فاوست» أنه لا شىء يعدل أن يكون الإنسان إنسانا، قد أدركه الصياد حين انفصل عن الجنى، وأصبحت له ذاتيته المستقلة التى فقدها يوم أن قبل أن يكون مسئولا عن أعمال الجنى. وهو بذلك الصور الباقية لقوة «فاوست» الإنسان، فلقد رفض أن يكون ملكا، وأن تكون له المرأة التى يريدها، وفضل أن يكون إنسانا. إنه لم يقبل حتى دعوة «صادوق» الكاهن وآصف أن يبقى معهما، وفضل أن يعود إلى حرفته الأولى صيادا ولكنه فى هذه المرة، ليس صيادا بسيطا كما كان، وإنما الصياد المترقب لصراع سيحدث بينه وبين الجنى مرة ثانية، وهو المستعد لهذا الصراع.

لقد تصور الجنى أنه كان يجابه سليمان وحده، ولكن بعد موته وجد الصياد أنه قد امتلك التجربة، وهو قادر على مواجهته بالحرب، فإن بذرة الحكمة فى سليمان لم تمت، وهى حية باقية تزيدها التجربة قوة، فلا تنخدع بقوة غير قوة الإنسان:

الجنى : عجبا... كنت أحسب أنى أجابه سليمان وحده... وقد مات سليمان...

الصياد : مات... ولكن بذرة الحكمة فى سليمان لم تمت... هأنذا أمامك أجابهك... استعد إذن... فالحرب بيننا سجال.[٤١١]

هذا ولم يستصلح الصياد الأرض البور، ولم ينشر الإسلام بين المتحاربين كما أنه لم يبعث الوفاق بين المتخاصمين كما فعل «فاوست»، ولكنه صنع شيئا أكبر من ذلك، وقف أمام الجنى. وقبل إسلام النفس بعيدا عن طموح أجوف لم يحقق لصاحبه ما يريد هذا الصنيع يرد لمؤلف المسرحية إضافة إلى فكرة «فاوست» بما يجعل عمله يقف جنبا إلى جنب مع عمل جوتيه معبرا بانتقاله إلى الأرض المصرية عن قدرة الفنان المصرى على الانتقال من دور التأثر إلى دور التأثير، كما يثبت أن إضافة الثقافة الدينية لدى المؤلف

---

(٤١١) المسرحية، ص ١٥٥.

قد مكنته من أن يبنى عملا يمثل «فاوست» من وجهة النظر المحلية ويرتفع به إلى الإطار العالمى.

* * *

لم يقف تأثير الفكرة الفاوستية عند حد البناء الفكرى فى المسرح، وإنما أيضا كان فى الثورة على الفكرة الفاوستية كما حدث فى مسرحية دموع إبليس، ففى هذه المسرحية لم يستطع الشيطان أن يقيم إتفاقا بينه وبين «عصماء» لقد استطاع أن ينال منها بالخداع، فنالت منه بالوعى، بوعى ورغبة أن تنتقم منه لنفسها، وهى تخبره بعزمها فلا يستطيع أن يصنع لها شيئا، وكانت محاولته أن يقيم اتفاقا معها، تختلف عن محاولته أن يقيم إتفاقا مع «فاوست». وكان عرضة للاتفاق أن تقبل علاقته الجنسية بها على أن يترك غواية البشر، وأن يتمرد على الشيطان فى نفسه، أى أنه ينوى التوبة:

الشيطان : (راكعا) أقسم لك بحبى.. أنك تظلميننى.

عصماء : أنا الآن إنسان متمرد، أنا اليوم تائب ومستغفر ونادم، فخذى بيدى وارحمينى، أنت التى تستطيعين أن تغيرى تاريخ الناس أجمعين[٤١٢]

ولقد صور أحد الشياطين حالة إبليس بأن الحب قلم أظافره، ونزع أظلافه وجعله حملا وديعا، فهو اليوم يعرف الرحمة، ويشفق، ولكن أحدهم - وكان يبدو أنه يعرف الحقيقة أكثر من أصحابه - استنكر عليه أن يكون إنسانا يحس ويشعر ويتوب ويندم، وعد اللحظة التى يعيشها بأنها ليست إلا حالة من حالاته الشيطانية:

الثالث : أنت طيب القلب. تخدعك المظاهر.

الأول : (مقاطعا وصارخا) أهذه كلها مظاهر.

الثانى : أتحسب أنه أصبح إنسانا يحس ويشعر ويتوب ويندم؟! إنها حالة من حالاته الشيطانية»[٤١٣]

---

(٤١٢) مسرحية دموع إبليس، ص ٥٦، ٥٧

(٤١٣) المسرحية، ص ٨٠

ولقد نجحت الفتاة فى النهاية وبعد موتها فى أن تعذبه، وتدفعه إلى البكاء.

إن صورة «فاوست» المتطلع إلى المثل الأعلى، والباحث عن قوة كونية تعينه بالسحر، تخطاها المؤلف المسلم فى بعض المسرحيات مستندا إلى قوله تعالى: ﴿إن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا من اتبعك من الغاوين﴾[٤١٤]. أما غير الغاوين، فإنهم قادرون على الوصول إلى المعرفة والمتعة كذلك، وللصوفية فى هذا طرق، ولأهل الظاهر أيضا طرق فى الوصول إلى المعرفة ولم يكن الشيطان أداة للمعرفة والمتعة فى نظرهم.

وفى مسرحية أشطر من إبليس كان «زبرجد» أقدر من الشياطين، كانت معرفته وأداتها العقل، أقدر من قوة سحرهم. ولقد استطاع أن يتغلب عليهم، وأن يدفع تجربتهم إلى الفشل.

وكان «هرمس» فى مسرحيته «هاروت وماروت» قد وصل إلى المعرفة باستنباطها من آيات الله والكون، وأدرك أن السر الذى يرتفع به الملكان هاروت وماروت، ليس سرا مخفيا على الإنسان، وأنه سيأتى يوم على الإنسان يدرك هذا السر، ويتجاوزه إلى أسرار أخرى من أسرار الله، قد يكون الملائكة غير عالمين بها، وأن الإنسان سيظل يتطلع إلى ما وراءه من الأسرار حتى يصل إليها:

هرمس : نعم... نعم... ما هو إلا سر محدود من أسرار الله التى لا تنتهى ولا تحد، وسوف يدركه الإنسان ذات يوم، ويتجاوزه إلى ما ليس عندكم من أسراره عز وجل!..

ماروت : ماذا تقول؟ يتجاوزه؟!

هرمس : أجل... سيأتى على الإنسان يوم يتكشف له فيه هذا السر الذى عندكما حتى يصبح من معلوماته الواضحة الشائعة، فيتطلع إلى ما وراءه من الأسرار، وهكذا دواليك إلى ما شاء الله»[٤١٥]

---

(٤١٤) سورة الحجر الآية ٤٢

(٤١٥) مسرحية «هاروت وماروت» ص ٥٨، ٥٩

وإيمان الإنسان المسلم بقوته بشرا فى هذا العالم وأن هذه فى حد ذاتها قيمة كبرى لا يعادلها أى قيمة أخرى فى هذا الوجود - هو الذى لون رؤية مؤلفى المسرح لصورة فاوست، وهو الذى جعلهم يصورون الشيطان - مع كل ما يملك من قوة - عاجزا عن السيطرة على الإنسان.

وبهذا أثبتت هذه المسرحيات قدرة المؤلف المسلم على أن يقدم صورة فاوست كما يراها من خلال ثقافته، لا كما يراها الفيلسوف الألمانى أو كما تراها الأسطورة الألمانية.

ولقد انتقلت هذه الرؤية إلى الأدب الشعبى، فكانت أداة لوضع مفهوم واضح وقوى عن الإنسان والشيطان، استطاع من خلاله المؤلف الشعبى أن يرسم عوالم يتصارع فيها الإنسان والشيطان، وإن تبادلا الغلبة، إلا أن الغلبة فى النهاية كانت للإنسان - وفى معظم الأحوال - متمثلة فى صورة البطل الشعبى.

* * *

الفصل الرابع

مصادر شعبية

احتفظ الأدب الشعبى بكثير من البذور الأسطورية. وقد استمد مؤلفو المسرح الذين اتخذوا من الأسطورة موضوعا لمسرحياتهم بعض الموضوعات وبعض الأحداث والأفكار الأسطورية المتبقية فيه.

وعلى هذا يمكن تحديد ما أخذه هؤلاء المؤلفين من الأدب الشعبى إلى قسمين: قسم يختص بالموضوع، وقسم يختص بالحدث والأفكار الأسطورية.

(أ)

كانت مسرحية سليمان الحكيم هى المسرحية الوحيدة التى استمدت جانبا من موضوعها من الأدب الشعبى.

أخذ المؤلف هذا الجزء من الموضوع من قصة الصياد والعفريت، التى تروى فى الليلة الثالثة من حكايات ألف ليلة وليلة.

تبدأ المسرحية بظهور الصياد، وقد رمى شبكته فى الماء وهو يجذبها رافعا رأسه إلى السماء داعيا: «اللهم إنك لتعلم أنى رميت ثلاث مرات، فوجدت فى الأولى حمارا ميتا وفى الثانية زيرا مملوءة بالرمل والطين، وفى الثالثة أحجارا وقوارير.. اللهم ارزقنى من فضلك هذه المرة يا خير الرازقين!.. (يجذب الشبكة) ما هذا.. قمقم نحاس؟!.. لابأس.. شكرا لك يا ربى على كل حال.. هذا أبيعه فى سوق النحاس، فهو يساوى عشرة دنانير ذهبا.. (يفحص القمقم) عجبا! .. إنه ثقيل.. يجب أن أفتحه وأنظر ما فيه..»[1].

(١) مسرحية «سليمان الحكيم»، ص ١١.

يخرج الصياد سكينا ويعالج فتحه فلا يجد به شيئا غير دخان أسود كثيف يخرج منه صاعدا إلى السماء.. وتجمع الدخان ثم ينتفض فإذا هو عفريت.

لا يخرج المؤلف بذلك عما يذكر فى القصة الشعبية فهى تحكى أن صيادا كهلا فقيرا له زوجة وثلاثة أولاد. وكان من عادته أن يرمى شبكته كل يوم أربع مرات لا غير. وذات يوم رمى الشبكة ثلاث مرات فوجد فى المرة الأولى حمارا ميتا، وفى الثانية زيرا كبيرا، وكانت حصيلته فى الثالثة شقافة وقوارير، أما فى الرابعة فإنه وجد قمقما من نحاس أصفر ملآن، وفمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم سيدنا سليمان، فرح به وأخذ يحلم ببيعه فى سوق النحاس فإنه يساوى فى نظره عشرة دنانير ذهبا، وحدثته نفسه أن يفتحه وينظر ما فيه قبل بيعه، وما إن فتحه حتى خرج من ذلك القمقم دخان صعد إلى السماء ومشى على وجه الأرض ثم تجمع الدخان وانتفض فصار عفريتا فلما رأى الصياد قال: لا إله إلا الله سليمان نبى الله[٢].

ولم يغير المؤلف شيئا من هذا الموقف حتى العبارة الأخيرة التى نطق بها العفريت، اعترافا بنبوة سليمان، ذكرها المؤلف بنصها دون زيادة بعد أن تجمع الدخان وأصبح عفريتا.

العفريت : لا إله إلا الله سليمان نبى الله.
الصياد : (لا حراك به ولا نطق من الروع).[٣]

وما غاير فيه المؤلف هنا حكاية ألف ليلة وليلة هو أن صياد ألف ليلة وليلة زوج وأب لثلاثة أطفال بينما صياد المؤلف عزب وحيد.

وقد جعله المؤلف عزبا ليبنى عليه بعد ذلك عاطفة حب يقيم صراعها فى قلب بيت سليمان.

ولما كان المؤلف يريد أن يربط بين هذه الحكاية وبين حكاية سليمان مع ملكة سبأ فقد غاير فى الزمن الذى وقعت فيه الحكاية.

(٢) انظر، ألف ليلة وليلة، الليلة الثالثة، مكتبة صبيح وأولاده، القاهرة.
(٣) المسرحية، ص ١٢.

وقد حدثت هذه الحكاية بعد وفاة سليمان بألف وثمانمائة عام، بينما يجعلها المؤلف تحدث فى عصره، ويظهر ذلك حين يسمع الصياد العفريت يقول: يا نبى الله لا تقتلنى ما عدت أعصى لك أمرا. فيجيبه الصياد: أتقول سليمان نبى الله، وسليمان مات منذ ألف وثمانمائة عام نحن فى آخر الزمان»[٤].

كان هناك سبب لحبس الجنى فى القمقم، واختلف السبب فى كل من العملين الفنيين، ففى المسرحية كان لعصيان الجنى أن يحضر أخشاب الأرز والسرو من مملكة حيرام لسليمان. أما فى الحكاية الشعبية، فقد كان هذا الجنى من المارقين، عصى سليمان، فأرسل له وزيره آصف بن برخيا فأتى به مكرها، وقاده إليه، ووقف بين يدى سليمان الذى عرض عليه الإيمان، والدخول تحت طاعته، فأبى فطلب هذا القمقم وحبسه فيه، وختم عليه بالرصاص وطبعه بالاسم الأعظم، وأمر الجن فحملوه وألقوا به فى وسط البحر[٥]. ولقد أراد الصياد فى كل من القصتين أن يعرف أسباب حبس سليمان له فى القمقم وحين بدأ الجنى يحكى حكايته قال له الصياد فى الحكاية الشعبية «قل وأوجز فى الكلام فإن روحى قد وصلت إلى قدمى»[٦]. ولقد استخدم المؤلف نفس العبارة فى حواره. فإن العفريت بعد أن خرج من القمقم قال للصياد: أبشر بقتلك أبشع القتلات، وعندما سأله عن جريرته فى ذلك أخذ يقص عليه قصته مع سليمان:

الصياد : أريد أن أعرف لأى شىء تقتلنى وقد خلصتك من القمقم وأخرجتك من أعماق البحر؟...

العفريت : هذا ما يأتيك بيانه لو أصغيت إلى قصتى..

الصياد : قل إذن وأوجز فى الكلام فإن روحى وصلت إلى قدمى!...[٧]

أما لماذا يريد الجنى أن يقتل الصياد؟ فإن ألف ليلة وليلة تحكى أن الجنى أقام مائة عام وعد من يخلصه أن يغنيه إلى الأبد ولكنه بقى فى القمقم دون أن يخلصه أحد،

---

(٤) انظر، ألف ليلة وليلة، الليلة الثالثة.

(٥) انظر، المرجع نفسه،

(٦) انظر، المرجع نفسه.

(٧) المسرحية، ش ص ١٣.

ودخل على مائة عام أخرى، فوعد من يخلصه أن يفتح له كنوز الأرض، ولم يخلصه أحد ثم مر عليه بعد ذلك أربعمائة عام أخرى، فوعد من يخلصه أن يقضى له ثلاث حاجات، فلم يخلصه أحد، فغضب غضبا شديدا، ووعد كل من يخلصه فى هذه الساعة أن يقتله ويمنيه بالكيفية التى يريد بها أن يموت[٨].

ولم يكن المؤلف بمستطيع أن يجعل الجنى ينتظر هذه الأعوام الطوال وعهد سليمان لم ينته بعد، لذا فإنه اختصر السنين من مائة عام إلى عام واحد ومن أربعمائة عام إلى أربعة أعوام، وفى المسرحية وعد الجنى نفس الوعود التى وعد بها فى الحكاية، يخبر الجنى الصياد بذلك «فأقمت ثلاثة أعوام، فقلت من خلصنى فتحت له كنوز الأرض، فلم يخلصنى أحد.. ومرت أربعة أعوام أخرى، فقلت: من خلصنى قضيت له حاجاته، فلم يخلصنى أحد، فقلت آخر الأمر: من خلصنى هذه الساعة قتلته، فجئت أنت وخلصتنى[٩]. وليس فيما يذكره الجنى أنه وعد أن يمنى من يخلصه باختيار الكيفية التى يموت بها، إذ أن المؤلف أراد أن يخلق جوا من الفكاهة بين الصياد والجنى فجعل الجنى يقرر بعد أن خرج من القمقم أن يجعل الصياد يتمنى الميتة التى يريدها، وذلك لأنه آنس منه خلقا طيبا وروحا لطيفا وهو لهذا يريد أن يتكلف من أجله صنيعا، هو أن يترك له الحرية فى اختيار الطريقة التى يموت بها. ولقد تم ذلك مباشرة بعد أن قص الصياد قصته:

الصياد : سبحان مقسم الأرزاق!

العفريت :هذا حظك.. ما شأنى فيه؟.

الصياد : صدقت يا سيدى... الذنب ذنبى أما أنت فقد أديت الواجب عليك...

العفريت : إنى لآنس فيك خلقا طيبا وروحا لطيفا لهذا أود أن أتكلف من أجلك صنيعا...

الصياد : (مستبشرا) جزاك الله خيرا أنعم على بصنيعك أيها الكريم.

العفريت : تمن على..

---

(٨) انظر، ألف ليلة وليلة.

(٩) انظر، المرجع نفسه.

الصياد : حقا؟.. وتفعل؟..

العفريت : نعم.. تمن على أية موتة تحبها وتتمناها..

الصياد : لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم..

العفريت : ثق أنى لو لم استظرفك ما كنت أتكلف من أجلك شيئا مثل هذا...[١٠]

وقد دار حوار بين الصياد والجنى فى كل من العملين الفنيين، كان الهدف منه محاولة الصياد الوصول إلى طريقة يحتال بها على الجنى حتى يتركه، وقد وجد صياد ألف ليلة وليلة الحيلة التى تنقذه فهو قد أقسم على الجنى باسم الاسم الأعظم المنقوش على خاتم سليمان، أن يجيبه عن سؤاله وهو كيف كان فى القمقم، والقمقم لا يسع يده، ولا رجله فكيف يسعه كله؟ فسأله الجنى عما إذا كان لا يصدق أنه كان فيه، فأجاب الصياد بأنه لا يصدق حتى ينظر ذلك بعينيه، فانتفض العفريت وصار دخانا صاعدا إلى الجو ثم اجتمع ودخل فى القمقم قليلة قليلا حتى استكمل الدخان داخل القمقم، فأسرع الصياد وأخذ السدادة الرصاص المختومة، وسد بها فم القمقم ونادى العفريت وقال له تمن على أى موتة تموت. فلما رأى العفريت نفسه محبوسا، حاول مع الصياد أن يتركه، ولا يلقى به فى البحر فقال له اخرجنى وسأحسن إليك وبعد حوار طويل قصت فيه القصص، كان خلاله يستعطف الجنى الصياد، ويصر الصياد على إلقائه فى البحر إلى أن وعده الجنى إن أطلقه ألا يسوءه أبدا وأن ينفعه بشىء يغنيه دائما فأطلقه الصياد.[١١]

وقد غاير المؤلف من هذا الموقف مغايرة تامة فهو لم يلجأ إلى هذه الحيلة لينقذ صياده بها، فإن الصياد وهو يحاول عبثا أن يثنى الجنى عن قتله، والجنى يصر على ذلك. كان الحوار بينهما يدور فى خفة وذكاء تظهر فيه شخصية الصياد البسيط وشخصية الجنى العبقرى ورؤية كل منها لنفسه، يقف الجنى فى مركز القوة، ويقف الصياد فى مركز الضعف، عاجزا عن صنع شىء للجنى سوى الاستعطاف المتسم بالسخرية من الموقف كله، لم يطلب الصياد من الجنى أن يعرفه الكيفية التى تجعله يدخل القمقم. وإنما يلجأ

(١٠) المسرحية، ص ١٤، ١٥.

(١١) ألف ليلة وليلة، الليلة الثالثة، والرابعة، والسادسة.

إلى موقف آخر لينقذ به الصياد، وهو أن سفن سليمان تظهر على شاطىء البحر فيصاب الجنى بالخوف، بينما يفرح الصياد بهذا الإنقاذ، وهكذا حدث التحول لصالح الصياد. وعندما رأى الجنى أن الصياد فرح بقدوم سفن سليمان أخبره الجنى أنه ما زال لديه من الوقت ما يكفى لقتله أشنع القتل، فيطلب منه الصياد أن يهرب بجلده قبل أن يأتى سليمان فما نفعه من قتله؟ ولكن الجنى يعرف أن لا ملجأ له من سليمان، فإنه قادر على أن يأتى بالجنى من أقاصى السحب وأغوار الأرض:

الصياد : (يلتفت إلى البحر) انظر.. انظر...

العفريت : (فى رعدة) ويلاه!..

الصياد : ما هذه السفن العظيمة؟..

العفريت : (فى همس) سليمان!..

الصياد : (فى همس) وافرحتاه! جاء الفرج...

العفريت : ماذا تقول يا صياد النحس؟...
لم يزل لدى الوقت الذى يكفى لقتلك أشنع القتل... استعد..

الصياد : وماذا تستفيد من قتلى؟.. اهرب يا سيدى بجلدك قبل أن يأتى الملك سليمان!..

العفريت : اهرب أين أيها الأبله!.. إن من حبسنى يستطيع أن يأتى بى من أقاصى السحب وأغوار الأرض..[١٢]

لم يكن الصياد فى المسرحية صاحب الحيلة لإنقاذ نفسه إنما كان الجنى هو صاحب الحيلة، فإن الصياد كان يتصور بفتحه للقمقم وإطلاقه للجنى معه أنه أنقذه، ولكنه فى الحقيقة لم ينقذه بهذا الصنيع فما زال غضب الملك سليمان قائما، وخروجه من حبسه بغير إذنه سيزيد من نقمة سليمان وغضبته عليه. ويرى الجنى بعد هذا أن يتفقا على حل ينقذ به الصياد نفسه من الجنى كما ينقذ به الجنى نفسه من سليمان، فاقترح الجنى حلا وهو أن يعود إلى القمقم ويختمه الصياد كما كان وبعد ذلك يذهب إلى سليمان،

---

(١٢) المسرحية، ص ١٩، ٢٠.

ويتشفع له، ويطلب منه العفو عنه فإذا نجح سعى الصياد، أعطاه ما يشتهى، وإذا لم ينجح، فهو قد أدى واجبه، وهذا حسبه.

العفريت : قبل كل شيء أحب أن تكون ذكيا، وتفهم أخيرا أنك لم تنقذنى قط بإخراجك إياى من القمقم، فغضب النبى سليمان على لم يزل قائما... وخروجى من حبسه بغير إذنه سيزيد ولا ريب من نقمته وغضبته.

الصياد : وما العمل؟.

العفريت : لست أرى غير حل واحد.. أن أعود إلى القمقم وتختمه على كما كان. ثم تجثو على أقدام سليمان فتشفع لى، وتطلب العفو عنى.. فإذا نجح سعيك فإنى أعطيك ما تشتهى نفسك.. وإذا لم تنجح فحسبك أنك أديت واجبك[١٣]

ينتهى الأمر بالصياد إلى أن يقبل الاتفاق ويعود العفريت إلى القمقم ويتجه الصياد إلى سليمان، وبذلك يتم دمج القصتين معا فى إطار واحد، القصة القرآنية والقصة الشعبية ليصبحا عملا مسرحيا واحدا. وهذه هى القوة المبدعة لدى المؤلف والتى شوهدت فى مسار البحث، يستخدم القصة الأسطورية ليقيم عليها بناءا جديدا، تصبح معه القصة، بأحداثها ابتكارا ذاتيا له، فهو لا يقف عند النص الذى يستقى منه موقف المنبهر لا يتحرك عنه، ولكنه يقف من النص الأسطورى موقف النساج الذى يقيم من الخيوط ثوبا جديدا يمكن أن يرد الثوب إلى أصوله، ويمكن أن تتعدد هذه الأصول بتعدد الخيوط، ولكنه فى النهاية ثوب تحسب قيمته بمدى القدرة الابتكارية التى مكنت المؤلف من صنع نسيج جديد.

أخذ المؤلف قصة العفريت والجنى إلى نقطة معينة وتركها لينسج بناءه الفنى بناء جديدا ومخالفا بالمرة، غير المؤلف الطريقة التى أعيد بها العفريت إلى القمقم عما كانت عليه فى الحكاية الشعبية، وتم له بذلك الربط بينها وبين العناصر الأخرى التى أراد أن يربطها بالقصة ولقد ذهب الصياد إلى سليمان ونجح فى إقناعه فى أن يعفو عن الجنى.

---

(١٣) المسرحية، ص ٢٠، ٢١.

بعدت أحداث المسرحية كثيرا عما ذكرت القصة الشعبية ففيها ينتهى الأمر بالصياد إلى أن يكون سببا فى خلاص مدينة مسحورة، ويكافئه الملك فيصير من أغنى أهل زمانه وتصبح بناته زوجات الملوك[١٤]. وهذه النهاية السعيدة هى من العادات الفنية فى معظم القصص الشعبى.

وإذا كانت هذه نهاية قصة صياد ألف ليلة وليلة، فإن قصة صياد سليمان الحكيم، انتهت نهاية معاصرة، وهو لم يكن أقل سعادة من صياد ألف ليلة وليلة، فإنه لم يصبح غنيا، لكنه انتهى مقتنعا بحياته. وهذا هو الخلاف الجوهرى بينهما.

(ب)

وفى المسرحيات الأخرى التى تناولت الأدب الشعبى لم يكن تناولها لموضوعات متكاملة منه، وإنما أخذت بعض الأحداث الأسطورية وأضافت إليها من المصادر الأخرى، كما كان لإبداع المؤلفين فى إتمام عملية البناء المسرحى الدور الأول.

واستقى فتحى رضوان من الأدب الشعبى بؤرة أحداث مسرحية «دموع إبليس» وهى العلاقة الجنسية التى تمت بين إبليس وعصماء.

ولقد امتلأ الأدب الشعبى بقصص تحكى علاقات جنسية بين الشيطان والإنسان، ومن بينها ما يحكى عن الملك شهريار، وأخيه شاه زمان، وقد خرجا فى سفرة وسارا أياما وليالى حتى وصلا إلى شجرة فى وسط مرج، عندها عين ماء فشربا من العين وجلسا يستريحان وبعد ساعة إذا هما بالبحر قد هاج فطلع منه عمود أسود صاعدا إلى السماء وهو فى طريقه إلى المرجة، فلما رأيا ذلك خافا، وطلعا إلى أعلى الشجرة، وأخذا ينتظران ماذا يكون؟ فإذا بجنى يحمل صندوقا على رأسه طلع إلى البر، وأتى الشجرة التى كانا فوقها، وفتح الصندوق وأخرج منه علبة ثم فتحها فخرجت منها صبية حسناء. وعرف الملكان من الحوار الدائر بين الجنى والبنية أنه اختطفها ليلة عرسها[١٥].

---

(١٤) ألف ليلة وليلة، الليلة التاسعة.

(١٥) ألف ليلة وليلة، المقدمة.

وتنسب قصة أخرى إلى جرجريس بن رحموس بن إبليس أنه اختطف بنت ملك الهند صاحب جزيرة الأبنوس، ووضعها فى قصر محكم البنيان تحت خميلة أشجار[١٦].

وفى كلتا القصتين كان الشيطان يتجسد للفتاة بصورة إنسية، ويمارس معها الجنس. ولقد كان كل منهما تدفعه الرغبة الجسدية أن يخطف الفتاة ويجعل منها عشيقته.

ولم يكن إبليس فى المسرحية متغايرا كثيرا عنهما وكان الاختلاف بينهما وبين إبليس أنه لم يقدم إلى الفتاة ليتمتع بها وإنما كان ليغويها فهى لم تكن أميرة من الأميرات، وإنما كانت قديسة فى أخلاقها.

لم يكن إبليس يريد التمتع بعصماء، ولكنه بعد أن جاءها فى الصورة الآدمية ومارس معها الجنس أحبها وأرادها عشيقة له، وكان من الممكن أن يستخدم إبليس القوة معها لو أنها كانت مثل الفتاتين السابقتين ولكنها قديسة تملك الصلابة والقدرة على الرفض. وهى تستهين بحياتها إذا اضطرت إلى الرضوخ، ولقد وقفت منه الفتاة موقف الند للند بعد خطيئتها معه مصرة على الانتقام منه:

عصماء : لا رحمة الآن فى قلبى... إنى سأنتقم!

الشيطان : (جافيا) لست أحتمل انتقاما منك!

عصماء : إنه انتقام عذب من مثل عملك، حتى ليبدو أنه لا شىء[١٧].

لقد واجهت عصماء إبليس بمفردها ولم تستسلم له فحاول أن ينزل عن كبريائه ولكنها رفضت خضوعه لها.

الشيطان : أنت أكثر عنادا من الشيطان!

عصماء : أنا كذلك مع الشيطان نفسه.

الشيطان : ولكن الشيطان نفسه نزل عن عناده وكبريائه[١٨].

---

(١٦) المرجع السابق، الليلة الثالثة عشرة.

(١٧) مسرحية «دموع إبليس»، ص ٥٩.

(١٨) المسرحية، ص ٥٨

وتذكر سيرة سيف بن ذى يزن أنه أشرف على مدينة عالية البنيان وأبوابها مغلقة وجميع أهلها يبكون بدموع غزار ويلبسون السواد والحداد ونظر سيف إلى الجهة المقابلة للمدينة فرأى كومين، على كوم خيمة منصوبة تدل إحداهما على أن بها عروسا، وتدل الأخرى على أن فيها حزنا وبؤسا. فذهب إلى خيمة العروس ليرى ما بها؛ فرأى داخلها أجمل عروس تبكى بدموع غزار، عرف من الفتاة أنها بنت ملك المدينة، وأن جنيا جاء ينتقم من أبيها، فطلب منه أن يزوجه ابنته هذه. وقد اتفق أهل البلد على إعطائها إليه حتى يبعد عنهم مساوئه ووافقهم الملك على مضض[١٩].

وتغير صورة عصياء عن صورة هذه الفتاة المستسلمة الباكية لا ينفى تأثر فتحى رضوان بجو القصص الشعبى، وإن كان يؤكد أن التأثير هنا تلون بالإطار الاجتماعى الذى يعيشه المؤلف والذى تغيرت فيه صورة المرأة عما كانت عليه فى عصر مولد هذه القصص الشعبية.

وفى قصة جرجريس بن رجموس بن إبليس تظهر روح الغيرة فى نفسية هذا الجنى. فما إن تتم العلاقة الجنسية بينه وبين الإنسية حتى يتقمص روح الآدمى وتظهر فيه نزعة الغيرة. ونزعة الغضب. ونزعتا الغيرة والغضب من المفروض أن الشيطان يستخدمها ليقتحم على الإنسان نفسه ويدفعه إلى ارتكاب المعصية. وهذا النوع من التحول فى نفسية الشيطان إنما هو خلق من الأدب الشعبى وإضافة على إبليس وشياطينه.

يعبر الجنى عن غيرته بطريقة تبدو رمزا للقسوة. فإن خطف فتاة ووضعها فى بيت تحت خميلة أشجار دون أن يسمح لها بأن ترى إنسيا أو كائنا من كان يعد مظهرا قاسيا من مظاهر الغيرة[٢٠]، كان ذلك أخف بكثير من وضع الفتاة فى علبة داخل صندوق يخرجها وقتما شاء ويعيدها إلى العلبة عندما تنتهى حاجته إليها.

وعندما تكشف لجرجريس علاقة الفتاة بإنسى أخذ يبحث عنه وقد تخفى فى زى

(١٩) سيرة سيف بن ذى يزن، ج١، ص ٤٥ وما بعدها.

(٢٠) ألف ليلة وليلة، الليلة الثالثة عشرة.

رجل من العجم حتى وصل إليه فحمله إلى الفتاة. وطلب منها أن تقتله لتثبت براءتها من العلاقة به، ولما رفضت الفتاة، طلب الجنى منه أن يقتلها ليثبت براءته من العلاقة بها، فرفض الرجل، فنكل الشيطان بالفتاة بأن قتلها ومثل بجسدها ثم مسخ الرجل إلى قرد[٢١].

وفى المسرحية برزت غيرة إبليس من شاهر، وقد كان شاهر فتى يعمل فى بيت والد عصاه، ولد يوم مولدها، هو فى الصباح وهى فى المساء. نشآ معاً، حتى إذا بلغا سن الشباب، وأصبح ممتعا لكليهما أن تتحول علاقتهما إلى حب وقف المجتمع حاجزا بينهما. وكان شاهر يكتفى بأن يرى سيدته سعيدة، تقوم بعملها فى القرية، حتى هبط عليها إبليس. وتغيرت كثيرا، فقد دمرها الإحساس بالذنب الذى ارتكبته، وكان الشاب يتمزق لها.

شاهر : (يدخل منفعلا) لابد أن أقتله.

أم السعد : (مأخوذة) تقتله؟!.. باسم الله الحفيظ.

شاهر : نعم.. لابد من قتله، وأنت تدافعين عنه..»[٢٢]

وتدخل عصاه على شاهر ساعة ثورته ويتحادثان عن الشيطان، ويظهر حب شاهر الإنسان لسيدته، وحين يقتحم الشيطان عليهما حديثهما تظهر غيرته من الود الذى ظهر واضحا بين شاهر وبين عصاه. يرى شاهر عصاه تحدث الشيطان وهو لا يعرف من تحدث فيطلب منها أن تذهب إلى فراشها متصورا أنها محمومة، بينما الشيطان يستمر فى إظهار غيرته فيحتقر شاهرا، موجها نظرها إلى ذلك. فهو يخبرها أنه عندما يتركها لنفسها، فإن صبيا لا يساوى بضعة قروش. يطمع فى حبها، ويظن نفسه ندا لها.

شاهر : (يتلفت حواليه مدهوشا) يا سيدتى أنت محمومة.. اذهبى إلى فراشك.

الشيطان : انظرى، ما يحدث حينما اتركك لنفسك، يطمع فى حبك صبى لا يساوى بضعة قروش. إنه يحبك لأنه يظن نفسه ندا لك..»[٢٣]

---

(٢١) ألف ليلة وليلة، الليلة الرابعة عشرة.

(٢٢) المسرحية، ص ٣٦.

(٢٣) المسرحية، ص ٤٧.

ويعلم بعد ذلك شاهر أن الشيطان ثالثهما فى الغرفة ويقترب الشيطان منه فيصرخ شاهر طالبا الرحمة. فيعبر الشيطان عن احتقاره له ويصفه بأنه جبان رعديد.

الشيطان : (يخرج من وراء العمود الخشبى). إن أذنيك لم تخدعاك، أنا هنا حقا..

شاهر : (يرجع إلى الوراء مذعورا) أعوذ بالله!

الشيطان : (يقترب منه: أيها الجبان الرعديد!

شاهر : الرحمة!

الشيطان : ممن؟

شاهر : سيدتى! يا أم السعد!

الشيطان : (يقهقه وقد اقترب منه وابتدأ يطعنه فى خاصرته بيده، وهو يتداخل فى نفسه ويتقلص ويتلوى)..»(٢٤)

وازدادت كبرياء الشيطان على شاهر وعلى الإنسان وهو يشعر بانتصاره عليه. ولكنه لم يستطع أن يمسخ شاهرا إلى قرد بل هو لم يستطع بعد ذلك أن ينال منه فقد تبدل انطواؤه وانكماشة واستسلامه، جرأة وشجاعة وإقداما، وأخذ يندفع نحو الشيطان دون أن يراه محاولا أن يحطمه فيناديه الشيطان أن يأتى إليه، فيقف شاهر صامدا هذه المرة أمامه لا يخشاه ويلعنه. مما أدى بالشيطان إلى أن يندم على أن صار عدوا للإنسان. وأمامه هذا النموذج القوى، الذى لا يرهب إبليس نفسه.

الشيطان : (وقد بدأ يتخاذل ألا تخشانى؟!

شاهر : أنا ألعنك..

الشيطان : أنا أملك من أسباب الأذى ما لا يتصور عقلك القاصر.

شاهر : وأنا لا أخشى الأذى فى سبيلها!

الشيطان : إنها لن تنفعك!

شاهر : وأنا لا أطلب نفعا.

الشيطان : إذن أنت تبيع حياتك!

شاهر : بل أجعل لها قيمة!

---

(٢٤) المسرحية، ص ٥١.

الشيطان : رافعا يده إلى السماء وبصوت عال يا رب، لماذا جعلتنى عدوا للإنسان؟ إنى لا أفهمه، حينما أحسبه بلغ الغاية من الضعف، ينقلب قويا لا يرد، جسورا لا يخاف، مقداما لا يلوى على شيء...»[٢٥]

وهذه الصورة لا تخرج كثيرا عما فى الأدب الشعبى على الرغم من رؤيتها المعاصرة، فإن أبطال الأدب الشعبى كانوا دائما قادرين على مواجهة القوى الشريرة والتغلب عليها.

* * *

ولقد كانت شخصية سيف بن ذى يزن وقدرته الطاغية على التغلب على الجن والعوالم الغيبية مصدرا لإيحاء الفنانين المسرحيين المعاصرين. يظهر ذلك واضحا فى مسرحية «أشطر من إبليس». فإن الانطباعة السريعة التى تعطيها شخصية الأمير زبرجد فى المسرحية تقترب من شخصية «سيف بن ذى يزن» إلى حد كبير، غير أن المؤلف صفاها من كثير من الشوائب المحيطة بها. فعالم الأمير زبرجد كله من الإنس بخلاف عالم سيف الذى اشترك فيه الإنس والجن على حد سواء.

هذا الفارق مرده إلى أن المؤلف يكتب مسرحية مطالب فيها بالتركيز بعكس السيرة التى كانت تنطلق مع خيالات مؤلفيها.

بنى المؤلف مسرحيته على فكرة مؤداها أن قطب الشياطين قرر أن يغاير من طريقة الأبالسة فى التغرير بابن آدم فيجعلهم يوجهونه نحو الخير، ولكى يثبت قدرتهم على صنع إنسان أفضل اختطف طفلة رضيعا، من كوخ يأوى إليه آدمى من معشر الرعاة، وأنزلها فى أطراف الوادى الأجدب، وأوجد الزعيم بنفثة من سحره بحيرة الأجاج فى وسط هذا الوادى وأقام لها قصرا بلوريا فاخرا وسط البحيرة، وأحاط القصر ببستان يحفل بالطرائف، ثم نشر السحب فوق سطح البحيرة إخفاء للقصر من العيون، وقد اختار الزعيم هذا المكان ليكون بعيداً عن أعين الآدميين الفضوليين وأحاطها بالحراس حتى يحفظوا هذه البقعة وحاول بعض الصيادين أن يقتربوا من البحيرة بغية الصيد

(٢٥) المسرحية، ص ٥٣.

فأثاروا فى وجوههم الأعاصير العاتية، حتى جلوا عنها، واستقدم لها قطب الشياطين من الحواضن والمربيات لينشئنها على أقوم السبل، ويلقنها الحكمة، والخير، ويبعد عنها دواعى الشر، ويجعلها بحق جديرة بذلك اللقب الذى أطلقه عليها «فضلى العذارى» وكان الزعيم يريد بذلك أن يثبت للملأ أن الشياطين قادرين على صنع الخير، فهم يرون أن الناس أجمعين يزعمون أنهم يعملون الخير، وأنهم مفطورون عليه بينما ترى خلوب الجنية أن أحدا منهم لم يستطع أن يعمل الخير المحض ولم يستطع أن يدل على أنه جدير بعمل الخير دون مغنم. فإذا ما صنع - معشر الشياطين - الخير المحض وأقاموا البرهان على أنهم أهل لعمل الخير بلا رغب ولا رهب كسبوا المعركة من ابن آدم وطارت لهم شهرة جديدة يتغير بها وجه الناموس الكونى.

أرقط : الخير.. الخير.. الناس أجمعون يزعمون أنهم يعملون، وأن البشر على الخير مفطور..

خلوب : حقا إنهم يزعمون هذا ويغالون فيه، ولكن أحدا منهم لم يستطع أن يعمل الخير المحض، ولم يستطع أن يدل على أنه جدير بعمل الخير دون مغنم فإذا جئناهم نحن بالخير المحض وأقمنا البرهان على أننا أهل لعمل هذا الخير بلا رغب ولا رهب، كسبنا المعركة من بنى «آدم». وطارت لنا شهرة جديدة، يتغير بها وجه الناموس الكونى العام»[٢٦]

سارت التجربة فى طريقها ثمانية عشر عاما. إلى أن جاءت الأخبار أن إنسانا جميلا يرتاد البقعة متفحصا متقصيا. وقد شاهده حراس البحيرة. ويقدم سرعرع مساعد زفاف المكلف بقيادة الحراسة حول المكان، فيخبره بأنه لمح شبح الآدمى بعينيه، وما كاد يعجل إلى ناحيته حتى تزايل وتطاير، ولكن خلوب مربية الفتاة تسخر منه وترى أنه واهم إذ لا يستطيع أن يتزايل ويتطاير سوى الجن، وأنه ليس فى قدرة الآدمى صنع ذلك. ولم يكن سرعرع واهما فلقد كان هناك آدمى يملك القدرة على التزايل والتطاير. وهذا الآدمى شأنه شأن أبطال السيرة، وبطل القصص الشعبى يملك القدرات الخارقة ما يتفوق به على الشياطين أنفسهم. فكما كان يلجأ أبطال السيرة إلى

(٢٦) مسرحية «أشطر من إبليس»، ص ٦١-٦٢.

السحر فإن هذا الإنسان وهو الأمير زبرجد تعلم السحر، وأتقن الأساليب الشيطانية، على يد عميدة السواحر نكباء. فتمكن من أن يستر شخصيته عن الشياطين، واتخذ له اسما من أسمائهم هو طغيان، وبدأ فى هيئته كأنه واحد منهم.

زعرور : ألم تستطع أنت يا سيدى، بحيلتك ومهارتك أن تضحك منه، وتستهزىء به، فتستر عنه شخصيتك الآدمية شخصية الأمير «زبرجد» العظيم، وتتخذ لك اسم «طغيان»، وتبدو فى هيئة شيطان؟

طغيان : لم أبلغ هذا المبلغ إلا بإتقانى الأساليب الشيطانية فى السحر، وتخرجى فى كف عميدة السواحر «نكباء».(٢٧)

وتبدو صورة هذه الساحرة التى يتحدث عنها الأمير زبرجد بصورة الحكيمة عاقلة، التى ساعدت سيف بن ذى يزن فى الحصول على كتاب تاريخ النيل.(٢٨)

وكان الجو الذى أضفاه المؤلف على القصر المسحور أقرب إلى الأجواء السحرية فى عوالم السيرة.

ولقد صور الأمير هذا المكان وإحساسه به بأنه يشعر أن المكان يسوده جو من الأسرار، وتشيع فيه ألوان من الغرائب. فهو يرى السحب ولكنه يحسبها جامدة وهى تمر ولكنها تمر فى تباطؤ ولا تنقشع وتعيش المنطقة وسط البحيرة المغطاة بالسحب، وهو كفارس تستهويه هذه الصورة، وتدفعه إلى المغايرة فيندفع نحوها يريد أن يعرف ما تخفى هذه السحب؟

طغيان : أتيت هنا مع الصيادين مرات، وأحسست أن المكان يسوده جو من الأسرار، وتشيع فيه ألوان الغرائب..

(يشير إلى الثغرة وخلفها تتراءى السحب) إنها سحب أكاد أحسبها جامدة!

زعرور : الحق أنها تمر يا سيدى!

---

(٢٧) المسرحية، ص ٧٢-٧٣.

(٢٨) سيرة سيف بن ذى يزن، ص ٧٣ وما بعدها.

طغيان : نعم تمر فى تباطؤ.. هذا صحيح، ولكنها لا تنقشع أبداً.. إن المنطقة وسط البحيرة، وهى دائما مغشاة بالسحب.. ليت شعرى ماذا تخفى هذه السحب المتلاحمة(٢٩).

ويعرف بعد ذلك سر القصر البلورى وقصة الأميرة أزاهير وينجح فى اختطافها من معقلها ويذهب بها إلى قصره.

وكان هذا الانتصار مقابلا لانتصار سيف بن ذى يزن على العوالم الغريبة على الإنسان من جن وغيلان، وكانت أقرب لرحلته إلى بلاد واق الواق. وكانت الملابس التى سرقها من الشياطين أقرب إلى صورة الثياب المطلسمة التى ورد ذكرها فى السيرة(٣٠).

وقد أخذ المؤلف أيضا من السيرة صورة الموت كما قدمها فى المسرحية.

فهو فى الفصل الأول يظهر قطب الشياطين على فراش الموت بعد أن يبلغ وصيته إلى خليفته بزعبول «يبدو جثمانه وقد أخذ يحترق على مهل وينبعث منه دخان أزرق فيجثو بزعبول أمام الجثمان، والدخان حوله يتكاثف فتخبو الأضواء ثم يدوى انفجار عنيف»(٣١). ولم يخرج المؤلف عن الصورة الشعبية، التى ترسم موت الشيطان مصحوبا بالاحتراق وانبعاث الدخان ثم التلاشى. وما زاده المؤلف هنا هو صوت الانفجار العنيف الذى ذكره. ويتضح ذلك مما يروى عن سيف أنه التقى بالمارد المختطف فضربه بالسوط المطلسم فوقعت الضربة على يده اليسرى فنزلت إلى الأرض فأخذ الجنى «يده المقطوعة من على الأرض، وجعلها تحت إبطه ولزقها محل القطع خوفا من أن يخرج الدخان لأن الجن لا يسيل له دم، فهم خلقوا من النيران بإذن الرحمن الرحيم الذى خلق الإنس والجن، ثم أن المارد المختطف نشر أجنحته وطار من وقته وساعته»(٣٢). والتقى به سيف بعد أحداث كثيرة فمد المارد يده إلى الملك سيف وأراد أن يقبضه،* فضربه الملك سيف بالسوط المطلسم فوقع على يده الثانية،فانقطعت»(٣٣).

---

(٢٩) المسرحية، ص ٧٤.
(٣٠) انظر السيرة، ص ٣٨٢.
(٣١) المسرحية، ص ١٩.
(٣٢) سيرة سيف بن ذى يزن، ص ٥٠.
* فى النص يقبضك.
(٣٣) السيرة، ص ٦٧.

ثم إن يد المارد بعد ذلك «طلع منها دخان وبعد الدخان طلع منها شرار وبعد الشرار طلع منها نار وهذا المارد يصيح مما به من العذاب، حتى احترق وصار كوم تراب ثم مات»(٣٤).

وفكرة اختطاف الجان للمرأة فكرة مطروقة فى الأدب الشعبى، وقد تعرض لها البحث قبل ذلك(٣٥)، ولكن الخلاف هنا بين الموقفين، ففى الأدب الشعبى كان الاختطاف يتم لرغبة شخصية، أما فى المسرحية فإنه تم لرغبة الزعيم فى أن يقيم تجربة جديدة على غير ما تعود الشياطين. وقد استند المؤلف فيها إلى فكرة التجارب النفسية، التى يقوم بها كثير من علماء النفس على مجموعات متجانسة ذكائيا ووضعهم فى ظروف أكثر ملاءمة لنمو هذه القدرات، ومن ثم يمكن توجيههم التوجيه السليم.(٣٦)

وكان هناك خليط من القصص اطلع عليه تيمور فهو صاحب ثقافة واسعة شملت الكثير من الميادين الثقافية، ولم يكن تأثير هذه القصص مباشرا وإنما كان لها دور الإيحاء له، ففى قصة الفتاة التى بعدت عن البشر منذ مولدها وعندما بلغت سن النضج ارتدت لها طبيعتها الإنسانية وظهر نضجها الفسيولوجى الذى وجهها إلى العودة لأصلها فلم يجد زبرجد جهدا فى اكتساب الفتاة إليه، فهو رجل، وهى امرأة.

وعودة الفتاة إلى أصولها، إنسانة ترتد إلى الآدميين تقترب من قصة الحطاب الذى لم يكن له أولاد فوجد فأرة فدعا الله أن تكون له فتاة، فاستجاب له، وصارت الفأرة طفلة. أخذها الحطاب وزوجه بالرعاية، حتى كبرت وأصبحت فتاة جميلة تمناها الشباب زوجة ولكن الفتاة رفضت خطيبها. ولما ألح والداها عليها بالزواج طلبت منهما أن يزوجاها بأقوى كائن فى الوجود - إن أرادا لها الزواج - فأخذ والدها يبحث عن أقوى كائن وهو الفأر فهو الوحيد الذى يمكنه أن يذل الجبل ويخترقه فذهب الرجل إلى الفأر فقبل الزواج من فتاته فدعو لله أن يعيدها فأرة فعادت كما كانت(٣٧).

---

(٣٤) السيرة، ٧٩.

(٣٥) انظر، مقدمة ألف ليلة وليلة، الليلة الثالثة والرابعة عشرة.

(٣٦) انظر، أنستازى، وجون فولى، سيكلوجية الفروق بين الأفراد والجماعات، ترجمة السيد محمد خيرى، ومصطفى سويف وآخرين، ١٩٥٩، القاهرة: الشركة العربية، ج١، ص ٤٣٧ وما بعدها.

(٣٧) يرد عبد الحميد يونس هذه القصة إلى مؤثرات سلافية على القصص الشعبى العربى.

تلتقى قصة الفأرة هذه مع قصة فتاة تيمور فى ارتداد كل منهما إلى حقيقته.

وأما عن فكرة أصالة الشر فى الإنسان فإن المصادر الشعبية التى تذكر ذلك كثيرة. وقد كانت أقرب إلى فكرة المسرحية قصة شعبية تحسب على الأدب العربى الفصيح، وهى قصة يعرفها المؤلف تمام المعرفة تلك هى القصة التى تروى عن لقمان بن عاديا وهى أنه كان مبتلى بالنساء وكان كلما تزوج بامرأة تخونه، فتزوج من فتـاة صغيرة السن، لم تعرف الرجال بعد، ثم نقر لها بيتا فى الجبل وجعل له درجة بسلاسل ينزل بها ويصعد فإذا خرج رفعت السلاسل حتى عرض لها فتى من العماليق فوقعت فى نفسه فأتى بنى أبيه فقال: والله لأجنين عليكم حربا لا تقومون لها، قالوا: وما ذاك؟ قال: امرأة لقمان بن عاديا هى أحب الناس إلى، قالوا: فكيف تحتال لها؟ قال: اجمعوا سيوفكم، ثم اجعلونى بينها وشدوها حزمة عظيمة، ثم ائتوا لقمان فقولوا له إنا أردنا أن نسافر ونحن نستودعك سيوفنا حتى نرجع، وسموا له يوما. ففعلوا ودفعوا بالسيوف إلى لقمان، فوضعها فى ناحية من بيته وخرج لقمان وتحرك الرجل، فخلت الجارية به فكان يأتيها، فإذا أحست بلقمان حملته بين السيوف، حتى انقضت الأيام ثم جاءوا إلى لقمان، فاسترجعوا سيوفهم، فرفع لقمان رأسه بعد ذلك. فإذا نخامة تنوس فى سقف البيت، فقال لامرأته من نخم هذه، قالت: أنا، قال: فتنخمى، ففعلت، فلم تصنع شيئا، فقال ياو يلتاه، السيوف دهتنى[٣٨].

هناك خلافات كثيرة بين هذه القصة وقصة تيمور ولكن الإطار العام لفكرة وضع إنسان بعيدا عن التأثير البيئى والاجتماعى، على أمل إبعاده عن مواطن الشر وارد فى القصتين، وتنتهى المسرحية بأن الإنسان مهما أحيط بالرعاية الخيرة فإنه سيرتد إلى النزوع إلى الشر. ويرد المؤلف الكذب والغيرة والعدوان إلى أصل متأصل فى الإنسان. فإن أزاهير هذه الفتاة التى وجهت بالرعاية الخيرة وربيت عليها، حضر إليها زبرجد وقبلها ومضى وبعد مضيه تجىء مربيتها خلوب فتجدها تحدث نفسها مهمهة «يا له من حلم ظريف أأحظى بقدوم الزائرة - الليلة - كما حظيت بزيـارتها ليلة أمس»[٣٩].

---

(٣٨) أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسن السراج، مصارع العشاق، ١٣٠١، القسطنطينية: الجوائب، ص ٤٦.

(٣٩) المسرحية، ص ٩١.

وتستوضحها المربية عما تقوله فتكون إجابتها أنها دعوات من تلك الدعـوات التى لقنتها إياها.

خلوب : (وقد ترامت إلى أذنيها همهمة أزاهير دون وضوح): ماذا تقولين؟
أزاهير : أتحدث إلى نفسى!
أزاهير : (وقد عاد إليها بغطاء) وماذا كنت تحدثين نفسك به؟
أزاهير : (بعد فترة تردد): إنها دعوة من تلك الدعوات التى لقنتنى إياها..[٤٠]

وهى تعترف بعد ذلك لمربيتها بأنها كذبت وأن الكذب شر، وهى تريد أن تجرب الشر بنفسها وكان ذلك صدمة كبيرة للمربية فهذه أول مرة تكذب فيها.

أزاهير : لقد كذبت، والكذب شر.
خلوب : (شاهقة فى دهشة) ولم فعلت هذا؟!
أزاهير : أحببت أن أجرب الشر بنفسى.
خلوب : (ضاربة بيدها على صدرها مولولة). ويحك!
إنها أول مرة فى عمرك النقى تقترفين هذا المنكر[٤١].

وهى مع اعترافها بأنها كذبت على مربيتها تستمر فى الكذب ولا تعترف بأن إنسيا كان معها وأنه قبلها.

ويجئ زبرجد بعد ذلك فيحملها معه إلى عالم الشر الجميل - أى عالم البشر - وتذهب معه إلى قصره، فيقيم حفلا كبيرا، يكون بمثابة حفل تعارف تتعرف من خلاله على عالمها الجديد. فيسقيها الأمير خمرا لتساعدها على مواجهة الناس، وتتملكها نشوة الخمر، فتأخذ فى الضحك.

وتأتى الأميرة بنفسج ابنة عم الأمير زبرجد وتجذبه من يده إلى حلبـة الرقص وما أن يأخذا فى الرقص حتى تستبد الغيرة بأزاهير، فتهب دفعة واحدة، فتختـطف سيف قرنفل صديق الأمير وتشهره فى يدها وتقتحم حلبة الرقص، وتضرب زبرجد به

(٤٠) المسرحية، ص ٩١.
(٤١) المسرحية، ص ٩٢-٩٣.

وتصيبه فى يده إصابة هينة. وبذلك تكون أزاهير قد كذبت وسكرت وحاولت أن تقتل. وهى فى ذلك عامدة فهى لم تكن تعرف قبلا الموت، ولا السيف، هذا السيف الذى تصورته حين رأته لأول مرة عصا، وأخذت تسأل الأمير زبرجد عما يصنع به، فأخبرها أنه سيف يذيق به الموت.

زبرجد : ذاك سيفى.
أزاهير : عصا تعبثين بها؟
زبرجد : بل أذيق بها الموت!
(يناولها السيف)
أزاهير : (تنظر إلى السيف فى يدها): الموت!؟[٤٢]

عرفها الأمير بعد ذلك ماهية الموت، وعندما رقص مع الأميرة بنفسج حاولت قتله عقابا له على تركها، وغيرة منها لما فعل.

وهكذا بدأ المؤلف وهو يمزج فيما أخذه من الأدب الشعبى ما يعلمه من فكر متولد عن دراسته لآراء فلاسفة من أمثال جان جاك روسو فى كتابه إميل. وهو لم يلتزم بهذه الأفكار التى كانت تصور الإنسان مفطورا على الخير وإنما سار مع ما عبر عنه الأدب الشعبى من أن الإنسان قادر على صنع الخير، والشر على حد سواء.

* * *

ويمكن أن يفهم استخدام هذا المؤلف وغيره من مؤلفى المسرح لهذه المصادر من خلال محاولة معرفة رؤيتهم للوظيفة بين الأسطورة والمسرح وهذا هو موضوع الجزء الثانى.

---

(٤٢) المسرحية، ص ١٠١.

الجزء الثاني

الوظيفة بين الاسطورة والمسرح

تمهيد

لم تكن الأسطورة بالنسبة لصناعها ومعتنقيها محاكاة فعل، وإنما هى فعل ممتد فى المستقبل، فإن إنسان ما قبل عصر الكتابة يدرك المستقبل على أنه حالة من الترقب الدائم، لما لم يقع بعد ،أو الانتظار لما يأتى.

وهذه الرؤية للمستقبل قريبة من رؤية الانسان المعاصر له، وإن اختلف إدراك كل منهما لصورة الزمن، فالإنسان المعاصر يفهم الصورة الكاملة للمسافات الزمنية بينما عقل إنسان ما قبل عصر الكتابة لا يتصور الزمن على نحو ما نتصوره، إنه يرى فيه الشىء الذى يمتد أمام خياله فى خط مستقيم متشابه، وتقع عليه الحوادث التى لا يمكن التنبؤ بها إلا بترتيبها مقدما فى سلسلة مستقيمة الإتجاه غير قابلة للقلب، وفى هذه السلسلة تصطف تلك الحوادث بالضرورة بعضها إثر بعض، فليس الزمان عنده ضربا من الحدس العقلى، أى نظاما من ضروب التتابع على نحو ما هو عندنا، فهو أبعد الناس عن اعتبار الزمن كما متجانسا فهو يحس به، كيفيا أكثر، مما يتصوره، وإذا كانت هناك حادثتان تتلو إحداهما الأخرى على مسافة ما فإنه يرى دون حرج أن الثانية مستقبلة بالنسبة للأولى، ولكن دون أن يميز الخطى الوسطى التى تفصل بينهما تميزا واضحا. إلا أن تكون لهذه الخطى أهمية استثنائية بالنسبة إليه»[1]

وتمثل الأسطورة أول بناء ربط به إنسان ما قبل الكتابة الماضى بالمستقبل، الماضى باعتبار ما كان وهو ما ينجذب إليه، والمستقبل على اعتبار ما سيكون، يتطلع إليه فى محاولة تلافى أخطار أو أخطاء حدثت له.

وعلى هذا تصبح الأسطورة ممثلة لتجربة الإنسان الماضية فى حياته بجميع صورها ومحاولته بناء فعل جديد، يقيم به مستقبله.

---

(١) ليفى بريل، المرجع السابق، ص ١٢٨.

ولقد استطاعت أسطورة إنسان ما قبل عصر الكتابة أن تعبر الماضى إلى حاضر الإنسان المعاصر، وأن تمنحه رؤى جديدة للمستقبل.

ولقد فسر الدارسون الأسطورة تفسيرات شتى، ومن أهمها:

التفسير التاريخى، والتفسير الكونى، والتفسير الاجتماعى.

ويعنى أصحاب التفسير التاريخى للأسطورة، أن الناس الذين عاشوا فى عصور تبعد قليلا أو كثيرا عن عصر الأسطورة شعروا بأن لديهم دوافع بأن ينقلوا إلى أسلافهم حقائق وضعهم القبلى أو تاريخهم المحلى، بيد أنه لأسباب غامضة لم يستطيعوا أن يؤدوا ذلك بلغة مباشرة، ولذلك لجأوا إلى الرمز، ومن المفترض أن تلك الشعوب القديمة نقلت بعناية الرموز أو الأساطير لأحفادها الذين واصلوا ترددادها منذ ذلك الحين.[٢]

وهذا المذهب من التفسير لاقى رواجا بين كثير من الكتاب والعلماء المتقدمين والمتأخرين على حد سواء، وتسمى هذه المدرسة فى التفسير بالمدرسة اليوهمروسية نسبة إلى يوهمروس Euhemerus اليونانى[٣] ولقد كان إفروس Ephorus (٤٠-٣٣٠ق.م) أسبق من يوهمروس فى أنه أول من تعامل مع الأسطورة على أنها حدث تاريخى[٤]

ولازال أنصار هذه المدرسة إلى اليوم يتعاملون مع الأساطير وفقا لهذه الرؤية، ومن هؤلاء أ. أ. س. أدواردز الذى يرى أنه «ربما كان الإله أوزيريس فى الأصل ملكا ثم أصبح الإله المحلى للإقليم التاسع من أقاليم مصر السفلى[٥]، كما أن أحمد أحمد بدوى يفسر الأساطير تبعا لهذه الرؤية[٦]. ويتبعها نفس التفسير فى حديثه عن آلهة اليونان[٧]، غير أن هذا التفسير لم يكن قضيته.

(٢) Raglan, Lord., ob. Cit, 1936. »P. 121«.

(٣) أحمد أبو زيد - المرجع السابق، ص ١٠٣.

(٤) Spence, L. OP. Cit. 1931. »P. 42«.

(٥) أ. أس (ادواردز)، المرجع السابق، ص ٢٢٥

(٦) أحمد أحمد بدوى السابق ج ١، ص ١٠٥، ١٠٩، ج ٢ ص ٧٩٧ ومابعدها.

(٧) هاوزر، المرجع السابق، جزء ١

ويغرم أنصار هذا التفسير بسرد كيفية نشأة تلك الأساطير، ولكنهم لا يقدمون أى دليل يبين نشأتها[٨]، وهم يرون فيها أداة لحفظ التراث القبلى، فإن القبائل فى تجوالها تحاول أن تسجل فى الأسطورة انتصاراتها وهزائمها واكتسابها لأشكال جديدة من الثقافة.

ولا ينكر إمكانية قيام الجماعات بهذا العمل، ولكنه لا يوجد دليل يؤيد ذلك[٩]، والحقيقة أن أصحاب هذا التفسير قد تغالوا فى محاولة إيجاد أدلة تثبت صحة وجهة نظرهم دون تقديم دليل يقنع تمام الإقناع بما يرون.

وإذا أتخذ لذلك مثل قصة حروب طروادة، فإن وجود حفريات تدل على أن هذه الحروب قد حدثت فعلا، لايجعل من أبطال طروادة أبطالا تاريخين، فالعلاقة بينهم وبين أسلافهم لا تزيد عن العلاقة ما بين سيرة سيف بن ذى يزن وبين تاريخه المدون، أو العلاقة ما بين سيرة المهلهل سيد ربيعه وبين تاريخه.

ووجود بعض الجذور التاريخية التى تربط بين السيرة وبين التاريخ أو بين الأسطورة والتاريخ، أمر لا يطرد فى جميع السير والأساطير.

وليس من شك فى أن معتنقى هذه الأساطير كانوا يؤمنون بأنها حقيقة واقعة، وأنها حدثت ذات يوم[١٠]. ولكن قناعات معتنقى الأسطورة لا تدفع بحال من الأحوال إلى الاقتناع بما يعتقدون فيه.

ولا يؤدى هذا التفسير إلى حركة إيجابية تساعد مؤلفى المسرح على إضافة جديد فى كتاباتهم، فهو لا يزيد عن كونه تفسيرا من التفسيرات التى لجأ إليها بعض الدارسين، وهو يشترك فى ذلك مع التفسير الكونى للأسطورة.

ويعد التفسير الكونى من أهم التفسيرات التى لاقت رواجا لدى الكثيرين من الباحثين فى الأسطورة وكان ثيوجنيس Theagenes هو أول من فسر الأسطورة هذا

---

(٨)،(٩) Raglan, Lord, OP, Ciy, 1931, «P. 121»

(١٠) Malinowski, B., Magic, Science and Religion, 1948, Illinois: The free press.

التفسير، وكانت فى رأية قراءة رمزية أكثر مما هى حرفية. وحاول أن يثبت ذلك، فحروب الآلهة ترمز إلى حروب الانسان الأولية، وطبقا لفكرته فان هيفاستوس أبولو هو تجسيد للنار، كما أن هيرا زوجة زيوس هى تجسيد للهواء وبوسيدون إله البحر يمثل الماء وأرتميس هى القمر وعلى هذا النحو قام بتفسيراته(١١). ويتضح من هذا اختلاط هذا التفسير بالتفسير التاريخى، وكذلك بالتفسير الاجتماعى إذ إن ثيوجنيس حاول أن يستبر أسماء الآلهة الآخرين على أنهم كانوا تجسيدا لخاصية أخلاقية أو عقلانية(١٢)، ومع هذا الاختلاط فى وجهة نظره إلا أن التفسير الكونى كان له كثير من المعتنقين.

ومع أن بلوتارك يتحدث فى رسالته عن إيزيس وأوزيريس على أنها حقيقة حدثت ذات يوم، فإنه يفسر الأسطورة تفسيرا كونيا، بحيث لا يتعارض مع حقيقتها التاريخية من وجهة نظره، ويتضح ذلك عند حديثه عن النيل، فيذكر أن المصريين «سيل أوزيريس، وكذلك يعدون الأرض جسم إيزيس، وليست الأرض كلها بل ما يغمره النيل منها فقط فيختلط بها ويعلوها، ومن هذه المعاشرة ينجبان حوريس هذا هو هورا Hora، أى الوقت الذى يصون كل شىء ويغذيه وهو الهواء المركب المحيط بالأرض. ويقولون عنه أن ليتو ربته فى المستنقعات المحيطة ببوتو، فالأرض المستنقعة المبتلة أحسن غذاء لتلك الأبخرة التى تنقع الجدب والجفاف وتسكنها(١٣)، ويستمر بلوتارك فى تفسيراته وهو يتحدث حين يذكر أن نيفتوس كانت فى حقيقة الأمر زوجا عقيما لطيفون فيرى أنها «يرمزان بهذا إلى عقم الأرض التام ومحلها البالغ اللذين ينجمان عن صلابتها(١٤) أما مؤامرة طيفون على أخيه فإنها ترمز فى نظره «إلى قوة الجدب التغلب على الرطوبة وتشتيت شملها»(١٥)

ويعتقد كتاب هذا المذهب «أن كل أسطورة تحتوى ظاهرة طبيعية هى فيها أو

---

(١١) Spence, L. OP. Cit., 1944, «P. 41»
(١٢) Ibid.
(١٣) بلوتاوخوس، المرجع السابق، ص ٦٢
(١٤) المرجع نفسه، ص ٦٢
(١٥) المرجع نفسه، ص ٦٢

حقيقتها القصوى، ولكنها نسجت نسجا محكما فى قالب حكاية حتى تكاد تلك الظاهرة تحتجب فيها أو تنطمس»[١٦].

بهذا المفهوم تقوم الأسطورة بالنسبة لإنسان عصر ما قبل الكتابة بـدور المفسر لبعض الظواهر الكونية. وذلك لعجزه عن الاستدلال. فهى البديل الطبيعى للعلم، ويعد مبحث العلم والأسطورة واحدا فهما «ينتجان فيما يبدو عن شىء واحد وهو العلم[١٧] وإن اختلفت طرائقهما وأصولهما ومنهجهما.

وفيما يبدو لم يكن لإنسان ما قبل عصر الكتابة من طريق للتعبير عن موقفه من الكون سوى الأسـطورة وهـ.أ. فرانكفـورت لايتوقف عنـد كون الأسـطورة قصة رمزية وإنما تتعدى رؤيته ذلك إلى أن يعدها ثوبا اختاره إنسان ما قبل عصر الكتابة بعناية للفكر المجرد[١٨] وعلى هذا فلم يكن أمامه للتعبير عن تجربته مع الطبيعة سوى الأسطورة. وإذا كانت الأسطورة شكلا من أشكـال التعبير عن تجـربته فـإن هذه التجربة متسعة تشمل الطبيعة والواقع وتحاول تفسيرهما؟

وفى محاولة الإنسان تفسير الظواهر الكونية عن طريق الأسطورة تخطى إلى محاولة السيطرة على الطبيعة ذاتها، ولاسيما وأن نظرته إلى الطبيعة «ليست نظرية أو عملية، وإنما هى تعاطفيـة[١٩] وكانت محـاولته للسيـطرة على الـطبيعة عن طـريق السحر، وإخضاعها لمصلحته. فيما يختص بالكثير مما يتصور فائدة السحر فيه، وما يتصور أن القوى الكونية هى مسببته، فمثلا فيما يختص بالمرض كان المصريون القدماء يتصورون أنه يحدث بسبب قوة الأرواح الشريرة، وقد انتشرت هذه الفكرة أيضا واستمرت فى بابل[٢٠]. ولا زالت هذه الفكرة تعيش لدى كثير من الشعوب البدائية الآن.

---

(١٦) كاسير، المرجع السابق، ص ١٤٥

(١٧) المرجع نفسه، ص ١٤٦

(١٨) فرانكفورت، هـ وآخرين، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، سنة ١٩٦٠ بغداد. دار مكتبة الحياة، ص ١٨

(١٩) كاسير، المرجع السابق، ص ١٥٧

(٢٠) Dingwall, R. J., Ghosts and spirits in the Ancient World, 1930, London : Kegan paul, »P. 41»

ويعد الإيمان بالسحر من أقدم التعبيرات عن يقظة الثقة الذاتية لدى الإنسان، ومن أقواها أثرا، عندئذ لم يعد الإنسان يحس أنه تحت رحمة الطبيعة، وما فوق الطبيعة، بل أخذ يلعب دوره أى أصبح ممثلا فى مشهد الطبيعة[٢١].

«ويفترض السحر: أن كل الكائنات الشخصية، سواء أكانت كائنات بشرية أو إلهية تخضع آخر الأمر لتلك القوى اللاشخصية التى على جميع الموجودات، والتى يمكن مع ذلك لأى شخص أن يستميلها إلى صفه، إذا عرف كيف يخضعها بالطقوس والتعاويذ الملائمة[٢٢].

وكانت أداة الساحر فى إخضاع هذه القوى هى الكلمة، والفعل الأدائى الذى يصف التجربة، وينقلها عن طريق التمثيل.

ولم يكتف الإنسان بمحاولة إخضاع هذه القوى عن طريق السحر، وإنما لجأ إلى طريقه أخرى للتفاهم معها وذلك عن طريق الدين. وبين محاولة إخضاعها عن طريق السحر، والتفاهم معها عن طريق الدين تولد الصراع بين الساحر ورجل الدين، أدى هذا الصراع إلى غلبة رجل الدين على الساحر. أكدت هذه الغلبة الموقف الأخلاقى الذى التزم به رجل الدين، ولم يكن الساحر يلتزم به.

ويمكن النظر إلى قصة هاروت وماروت فى بعض أجزائها على أنها محاولة لتفسير بعض الظواهر الكونية، وبعض روايات المفسرين تفسر أصل كوكب الزهرة على أنه كان امرأة أخبرها هاروت وماروت بالكلام الذى يصعدان به إلى السماء فتكلمت فصعدت فأنساها الله ما تنزل به، فبقيت مكانها وجعلها الله كوكبا[٢٣].

ومع أن هذا التفسير كان له أنصاره الكثيرون إلا أن التفسير الاجتماعى كانت له السيادة فى هذا الميدان.

* * *

---

(٢١) كاسيرر، المرجع السابق، ص ١٧١
(٢٢) فريزر، المرجع السابق، ترجمة أحمد أبو زيد، ص ٢٢١
(٢٣) الطبرى، المرجع السابق، ج ١ ص ٢٤٥

ويرى كاسير أنه «لا أحد ينازع فى كون طابع الأسطورة اجتماعيا»[٢٤]، ويرى الوظيفيون أن وظيفة الأسطورة هى تقوية التقاليد ومنحها قيمة عظيمة ومكانة كبيرة[٢٥].

وقد وجدت محاولة التفسير الاجتماعى أرضية كبيرة لدى مفكرى القرن العشرين من معتنقى النظريات الاقتصادية فى الإصلاح الاجتماعى. ونالت الأسطورة مكانا كبيرا من دراساتهم. ويحاول روجيه جارودى وهو أحد كبار المفكرين الماركسيين أن يقوم الأسطورة فيرى «أن هناك أساطير لا تخدمنا فى شىء أو تؤذينا لأنها تقود إلى لا مكان. وهناك أخرى توجهنا نحو المركز الخلاق فى ذواتنا، وتفتح لنا آفاقاً دائمة الجدة، وتساعدنا على تخطى حدودنا، أساطير مغلقة وأخرى مفتوحة وهذه الأخيرة وحدها هى الأساطير الحقيقية»[٢٦]. ولم يكن روجيه جاروودى فى هذا القول عالماً أنثروبولوجياً، وإنما هو دارس فنان نظر إلى الأسطورة كما ينظر إلى عمل فنى معاصر، وهذا ما أدى به إلى التفريق بين ما هو أسطورة وبين ما هو أسطورى فجعل ما هو أسطورى ابتذالا للعلم، بينما عد الأسطورة المتحررة مما هو أسطورى هى التطلع إلى الخلق[٢٧]، ولقد استطاع جارودى أن يقف على تفسير مقنع لوظيفة الاسطورة على الرغم من أنه كان ينظر إليها كما ينظر إلى الأعمال الفنية المعاصرة. فكما أن هناك فنا جادا وفنا ساقطا فإنه طبق هذا التقسيم على الأسطورة، وهو فى إعجابه ببعض الأساطير ورفضه لبعضها الآخر، ذكر أن الأساطير التى لم تعجبه «ليست بالضرورة نتاج ذهنية بدائية* فهناك أساطير من عصر العقل»[٢٨].

وإذا قسمت هذه الأساطير تبعا لرؤية جارودى إلى أساطير بدائية وأساطير من

---

(٢٤) كاسيرة، المرجع السابق، ص ١٥٣

(٢٥) Malinowski, B Op. Cit., 1948, »P. 121«

(٢٦) روجيه جارودى، ماركسية القرن العشرين ترجمة نزية الحكيم، سنة ١٩٦٧، بيروت: دار الآداب، ص٢٠٩.

(٢٧) انظر، المرجع نفسه، ص ٢٠٩.

* مع عدم اقتناعى بكلمة بدائى فإنى تركتها عندما يكون ذلك نقلا من أحد المصادر أو تعبيرا عن وجهة نظر باحث آخر.

(٢٨) المرجع نفسه، ص ٢٠٩

نتاج عصر العقل فإن ذلك لا ينفى أن الأسطورة بجميع أشكالها وصورها إنما هى نتاج مجتمع ومعبرة عن هذا المجتمع، فإن دراسة مجتمع ما كافية لأن تبرز صورة هذا المجتمع إبرازا كاملا من جميع النواحى. فهى معبرة عن أشواقه وصراعاته وارتفاعاته وذلاته أيضا. وتكفى صورة العقيدة الشمسية والعقيدة الأوزيريسية من خلال أساطيرهما ليمكن بعد دراستها من رؤية وضعية هذا المجتمع وصورة الصراع ومكانة الإنسان فيه، ليتأكد بعد ذلك أن الأسطورة فعل ممتد فى المستقبل.

فإن هذه الأساطير صنعت فكر مصر القديمة وصنعت وجودها. كما أنها بتأثيرها فى العبريين ساهمت فى بناء دينهم وتفكيرهم، وكذلك بتأثيرها على اليونانيين ساهمت فى بناء دينهم وفلسفتهم. ولم يتوقف تأثيرها على هذين الشعبين، وإنما امتد ليبقى تأثيرها واضحا فى معتقدات الإنسان فى العصر الحديث، متمثلة فى أديانه.

ولقد تعرض المسرح المصرى الذى تناول الأسطورة لقضايا المجتمع المصرى، حتى ليمكن القول معه بأن هذه المسرحيات تكاد تكشف عن صورة كاملة لحركة التطور الاجتماعى منذ بداية ظهور أول مسرحية، تتخذ من الأسطورة موضوعا لها سنة ١٩٣٣، وهى مسرحية أهل الكهف، حتى ظهور مسرحية «أنت اللى قتلت الوحش» سنة ١٩٧٠ وهى المسرحية التى يتوقف عندها البحث.

منحت الأسطورة مؤلفى المسرح مادة مكنتهم من صياغتها صياغة مسرحية فى إطار من الرمز، وكان هذا الرمز هو ما يحتاجه هؤلاء المؤلفون. إذ إن الظروف السياسية فى مصر لم تكن تعطى المؤلف حرية التعبير عن نفسه. فكان اللجوء إلى الرمز خير الطرق وأسلمها للتعبير عن رأية، وتقديم أفكاره، وكان الرمز فى الأسطورة جاهزا. ومن هنا كان اتجاههم إلى الأسطورة مانحة الرمز ومانحة الموضوع.

وكان الرمز الذى لجأوا إليه معبرا عن موقف اجتماعى واضح نقلوا إليه الكثير من القضايا التى عاشها عصرهم، بحيث يمكن أن تعطى دراسة المسرحيات التى تناولت الأسطورة، صورة كاملة عن فن المسرح فى مصر، وعن اتجاهاته الفكرية واتجاهات هذا المجتمع، كما أن الأرض التى كانت ميدان الأحداث هى الأرض المصرية، مع أنهم – أى المؤلفين – التزموا فى تحريك الأحداث بما تذكره الأسطورة أو باختيار بلد لاصلة

له بمصر، كما فى مسرحية أهل الكهف وعبد الشيطان، أو يترك المؤلف أرضية الأحداث بلا تحديد، كما فى مسرحية دموع إبليس، وذلك لم يكن يعنى أن هذا المكان هو مكان آخر غير مصر.

وكانت أرض الأحداث فى مسرحية أهل الكهف مدينة (طوروس) ولكن المؤلف لم يكن يقصد بها أرض (طوروس) إنما كان يقصد أرض مصر. فإنه حين قام بتأليفها قرأ الكتب الدينية: كتاب الموتى، والتوراة، والأناجيل الأربعة، والقرآن[٢٩]، ويذكر المؤلف أنه كان واقعا تحت تأثير ضوء مصر القديمة وهو يفسر الكتب السماوية ليكتب منها مسرحيته[٣٠].

وفى مسرحية عبد الشيطان كان المؤلف يحرك الأحداث بما يوهم أن هذه أرض تركية[٣١]. ولكن شخوص المسرحية وأحداثها لم تكن تمثل سوى شخوص مصريين وأحداث تقع فى ميدان الأرض المصرية.

ولم يحدد فتحى رضوان فى دموع إبليس المكان الذى وقعت فيه أحداث المسرحية، وهو يذكر فقط حين يتحدث عن ملابس الشخوص بأنها تمثل «الريف عموما لا ريف مصر ولا ريف غيرها»[٣٢]. ومع ذلك فلم يكن ذلك الريف سوى ريف مصر. وكان جو المنزل الذى وقعت فيه أحداث الفصل الأول يمثل صورة منازل السراة فى الريف المصرى، هذا فضلا عن أن سلوك الفلاحين فى المسرحية كان أقرب إليه سلوك الفلاحين المصريين.

وكما اشترك هؤلاء المؤلفون فى اختيار مصر أرضية لأحداثهم عن طريق مباشر، أو عن طريق الرمز، فإنهم اتخذوا مواقف واضحة من الفن، والسياسة، والدين، عبروا عنها أيضا، عن طريق مباشر، أو عن طريق الرمز.

اتخذ هؤلاء المؤلفون موقفا موحدا من الفن، على أنه استمرار مباشر للواقع، لم

---

(٢٩) توفيق الحكيم، زهرة العمر (بدون تاريخ) القاهرة: مكتبة الآداب ص٢٣٩.

(٣٠) المرجع نفسه، ص ٢٣٩، ٢٤٠.

(٣١) انظر، عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص ٢١٩.

(٣٢) انظر، مسرحية دموع إبليس، ص ٣.

يفصلوا بينه وبين الحياة، يتضح ذلك من استخدامهم لمسرحهم موضوعا للنقد الاجتماعى، ولا يستثنى من ذلك غير توفيق الحكيم، الذى عد الفن فى مقابل الواقع فى فترة من فترات حياته الفنية.

وفصل الحكيم بذلك بين قضية الفن وقضية الحياة فصلا كبيرا، أدى به إلى الحيرة فى اختيار المذهب الذى يقلده ويتأثر به[٣٣] كما أن هذه الحيرة ظهرت فى دفاع قلق أمام الهجوم الذى هوجم به، كداعية لفكرة البرج العاجى.

يذكر الحكيم فى دفاعه عن فكرة البرج العاجى بأنه «عند أكثر الناس معناه اعتصام الكاتب بالسحب اعتصاما يقصيه عن أحداث الدنيا وحقائق الوجود وهذا غير صحيح على الأقل بالنسبة إلى، فما من حدث استوجب تحرك القلم إلا حرك قلمى، وما من أمر هز البشرية إلا هز نفسى بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التى تمس الانسان وتطوره، وتقدمه إلا شغلتنى، ودفعتنى إلى الجهر بالرأى، حتى فى النظم السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، دون الالتفات إلى عواقب الرأى الحر، والنقد المر»[٣٤]. وهو فى هذا الجانب لا يزيد تصويره للبرج العاجى عن كونه عزلة اختيارية للفنان ينأى فيها بنفسه عن سفاسف الأمور ولكنه لم يستمر فى هذا الرأى، إذا يجعل من الفنان كائنا آخر يختلف عن بقية الناس فهو من معدن غير معدنهم، «إنه مع الناس فى التراب بجسمه، لا بنفسه، إنه يقاسمهم كل شىء، إلا ضعفهم الخلقى، والفكرى»[٣٥]. وكانت رؤيته لنفسه تلتقى مع فصله الفنان عن الناس حين ينكر على نفسه أن يكون واحدا من الناس، يذكر الحكيم ذلك لصديقه أنديه حين تسلم برقية تطالبه بالعودة إلى وطنه تخبره أنه تقرر تعيينه فيعلق على ذلك بأنه يشعر بما يشعر به ملاك فى السحب، وهو يهوى إلى الأرض «أنا ..أنا الذى يعيش فى سماء الفن، يفكرون له فى وظيفة من الوظائف هؤلاء الناس قد جنوا من غير شك، كيف يخطر على بالهم، أن يوظفوا ملاكا من ملائكة السماء».[٣٦]

---

(٣٣) انظر، عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ١٩٦٣، القاهرة: دار المعارف، ص ٣٧٧.

(٣٤) توفيق الحكيم، أدب الحياة، ١٩٥٩، القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، ص ١٠٨

(٣٥) المرجع نفسه، ص ١١١

(٣٦) توفيق الحكيم، زهرة العمر، ص ٢٠٣

كان الحكيم متسقا فى إيمانه بفكرة البرج العاجى مع اتجاهه الفنى. هذا الاتجاه «هو مصدر أسطورة بجماليون الذى يقع فى حب تمثال صنعه بيده»[٣٧]

ولم تكن أسطورة بجماليون بالنسبة لبرناردشو[٣٨] سوى استمرار مباشر للحياة بينما كانت لدى الحكيم تقدم الفن مقابلا للحياة.

وجعل الحكيم الآلهة فى مسرحيته يرمزون للواقع، كما جعل بجماليون يرمز للفن.

وتظهر قدرة الحكيم وإيمانه الذاتى بما يقتنع به من خلال إقامته بناء ربط فيه بين الواقع فى عمل واحد، كان للآلهة الروح والحياة وكان للفنان الفن والتمثيل فارتفع الفن على الحياة، كما شوهت الحياة اليومية التمثال، فالفن فى نظره خالد بينما الحياة فانية.

صنع المؤلف من هذا موقفا متضادا فالإنسان الفانى، صنع الخلود. والفنان هو الذى يدفع أبولون إلى الاعتراف أمام فينوس بأن هؤلاء البشر يمتازون عن الآلهة بأن فى طاقتهم الامتياز عليها والسمو على أنفسهم، فقوة الفن لديهم قادرة على أن توجد مخلوقات جميلة ليس فى إمكان الآلهة أن تأتى بمثلها أو أن تجاريهم فى شأوها، إذن الفنان حر فى السمو، بينما الآلهة سجناء فى النواميس:

فينوس : أكاد لا أصدق أن هذا العمل يخرج من بين أصابع فانية...

أبولون : هؤلاء البشر يافينوس يمتازون عنا نحن الآلهة هذا الامتياز: فى طاقتهم أحيانا أن يسمو على أنفسهم... أما نحن فلا نستطيع أن نسمو على أنفسنا.. أن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء لقادرة أحيانا أن توجد مخلوقات جميلة ليس فى امكاننا نحن الآلهة أن نأتى بمثلها أو نجاريهم فى شأوها.. لأنهم أحرار فى السمو، ونحن سجناء فى النواميس[٣٩]»

وإذا كانت هذه هى فكرة الآلهة عن الفنان، فإن الفنان متمثلا فى بجماليون، كان

(٣٧) هاوزر، المرجع السابق، ص ١٩

(٣٨) انظر، جورج برناردشو، بجماليون.

(٣٩) مسرحية بجماليون، ص ٣٤، ٣٥.

يعرف ذلك عن نفسه، ولقد خبر بالتجربة، أن عمله الفنى أفضل من عمل الآلهة حتى إنه ليصرخ فى ألم وكبرياء مواجها الآلهة مفتخرا عليهم بأن «الفن هو قوتى أنا البشر الفانى، هو جبروتى، هو معجزتى، هو سلاحى فى إمكانى أن أقيس قامتى إلى قامتكم، وأن انتضى سلاحى لأقرع به سلاحكم، سلاحكم الحياة وسلاحى الفن»[٤٠].

هذا الفصل بين الحياة والفن لم يكن يدركه الفنان القديم، فهما لديه شىء واحد، وإنه عندما كان يصور حيوانا على صخرة، كان ينتج حيوانا حقيقيا، ذلك لأن عالم الخيال والصورة ومجال الفن والمحاكاة المجردة لم يكن قد أصبح فى نظره ميدانا خاصا قائما بذاته مختلفا عن الواقع التجريبى ومنفصلا عنه. ولم يكن قد واجه المجالين المختلفين بعد، وإنما رأى فى إحداهما استمرارا مباشرا للآخر[٤١] أما الفنان الحديث فى مصر فى أخريات الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن فإنه عجز أن يرى رؤيا الفنان القديم من أن الفن والحياة شىء واحد لا يتجزأ، وأن الفن من الحياة كما أنه إضافة إليها.

ولقد تطورت فكرة الحكيم هذه عن الفن فى الخمسينات من هذا القرن، وكانت الظروف الاجتماعية المحيطة به تتحرك بشكل كبير فى صالح الإنسان بفعل الثورة الاجتماعية التى بدأت بالاصلاح السياسى، ثم الاصلاح الاجتماعى سنة ١٩٥٢.

وكانت الأحداث تنبىء بأن تطورات كثيرة محتملة على الأرض المصرية. أدت هذه بالحكيم إلى أن يقف موقفا وسطا من الفن متمثلا فى شخصيتى مسطاط وتوت فى مسرحية إيزيس.

ولقد أراد المؤلف من خلالها أن يكشف عن مسئولية الكاتب ورسالته أهى أن يلتزم بالمبدأ كما فعل مسطاط أم يلتزم بالقضية كما فعل توت[٤٢].

ويشعر القارئ أوالمشاهد للمسرحية أن المؤلف صاحب البرج العاجى يقف مع

---

(٤٠) المسرحية، ص ١٣٠، ١٣١

(٤١) هاوزر، المرجع السابق، ص ١٨

(٤٢) انظر مسرحية إيزيس، ص ١٦٨

توت الملتزم بالقضية، وذلك من خلال عزلة مسطاط، التى لم يكن لها من مبرر، وكأنما أراد المؤلف أن يخطو خطوة جديدة يبدأ فيها رؤية أخرى يلتقى فيها الفنان بالناس فيعيش معهم فى التراب بجسمه ونفسه، ويقاسمهم كل شىء حتى ضعفهم.

وإذا كان هذا الاهتمام بموقف الفنان من الحياة شغل الحكيم فى المسرحية، فإن مؤلفى المسرح الآخرين عيشوا مسرحهم مباشرة فى الواقع ويعد ذلك منهم موقفا من الفن لا يفصلون بينه، وبين الواقع، وكانت قضية الأصلاح السياسى من أهم ما شغلوا به من قضايا.

* * *

برزت عدة مواقف عن السياسة لهؤلاء المؤلفين الذين تناولوا الأسطورة فى مسرحياتهم. تصدر عن فكرة الاصلاح وليس فيهم من تحدث عن الثورة كوسيلة للتغيير السياسى. كان رائدهم فى ذلك توفيق الحكيم. الذى ناقش السياسة باحساسه وعاطفته، شأنه فى ذلك شأن مناقشة أى قضية يتعرض لها. ويمكن الاختلاف فى هذه النقطة مع عبد المحسن بدر الذى يرى أن «قضية الفن عند توفيق الحكيم قضية بناء وأسلوب لا قضية إحساس وعاطفة وهو يصدر فى كل أحكامه عن الفن من هذه الزاوية»[٤٣] وقد يصدق ذلك على الكثير مما كتبه الحكيم فى مقالاته عن الأسلوب وعن بحث الفنان عنه وصراعه الدائب لامتلاكه. وذكر شيئا من ذلك فى مسرحية بجماليون[٤٤]، ولكن هذا لا يعنى أن المؤلف شغل بقضية الأسلوب فى أعماله المسرحية، فإنه كان دائما فى صف العاطفة حتى ليخيل لقارئ أو مشاهد مسرحياته، أنه يفكر بعاطفته، ولقد حاول كثيرا أن يزاوج بين العقل والعاطفة ومن هنا كان منطلقه فى كتابه «التعادلية». وليس معنى ذلك أن الحكيم نجح فى هذه المزاوجة. فإن عاطفته كانت تغلب على فكره وأسلوبه معا.

---

(٤٣) عبد المحسن طه بدر، المرجع السابق، ص ٣٧٨

(٤٤) مسرحية بجماليون، ص ١٦٥.

برز ذلك فى مسرحية «أهل الكهف» التى أرادها أن تكون مسرحية مصرية ذات موضوع إسلامى، كانت العاطفة هى الغلاف الذى غلف به فكره فى المسرحية.

أراد المؤلف من خلال مسرحيته أن يتحدث عن البعث: ولم يكن البعث الذى أراده المؤلف هو بعث شخوص مسرحيته وإنما أراد به أن يتحدث عن خلود مصر، وهو يحلل البعث وإيمان مصر القديمة به، من أنها «كلها كانت واقعة تحت سلطان كلمة واحدة، ملكت عليها فكرها، وقلبها وعقائدها ومشاعرها، البعث، وهى كلمة ذات أربعة أوجه كالهرم! وجهها الأول: الموت، ووجهها الثانى: الزمن، ووجهها الثالث: القلب، ووجهها الرابع الخلود»[٤٥].

ويقرن الحكيم فى مسرحيتة مصر بالزمن. ويرى أنها أرادت محاربة الزمن بالشباب فلم يكن فى مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة، كل صورة فيها هى للشباب من آلهة ورجال وحيوان. كل شىء شاب، ولكن الزمن قتل مصر، وهى شابة وستظل شابة، ولن يزال الزمن ينزل بها الموت كلما شاء وكلما كتب عليها أن تموت[٤٦].

وإذا كان الزمن يحاول قتل مصر، فقد بقى لمصر لكى تعيش وتخلد أما القلب فهو الوحيد القادر على نزال الزمن.

لذا كان اختياره لقصة أهل الكهف ليعرضها فى أعقاب ثورة أجهضت، وحكم مستبد ظالم يطغى على أهليها. ولم يبق لمصر كى تستعيد وجودها وتبعث من جديد غير القلب: وهو بذلك يرى أن التماسك العاطفى هو الذى سيعيد بناء مصر الجديدة.

توقف الحكيم لحظات بعد ذلك عن متابعة الخط السياسى فى مسرحياته التى تناولت الأسطورة. حتى جاءت لحظة التغيير السياسى فى مصر فى أعقاب ثورة سنة ١٩٥٢، فكتب مسرحية «إيزيس».

اتخذ الحكيم من شخصيتى «أوزيريس» و«طيفون» رمزين للصراع بين رجل العلم ورجل السياسة، وهو يتنبأ باحتدام الصراع بينهما حوالى سنة ألفين ميلادية ويرى «أن

---

(٤٥) مسرحيه أهل الكهف، ص ١٥٠.

(٤٦) توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية أيزيس، ص ١٦٧

المرحلة التالية لمرحلة الصراع بين العامل وبين الرأسمالى، العامل الذى يخدم والرأسمالى الذى يستخدم ستبدأ ولا شك عندما يستطيع العلم أن يقضى على الجوع باستنباط الغذاء كما يقال من ماء البحر وأشعة الشمس ونحو ذلك، عندئذ ستبدأ قضية جديدة هى: من الذى يحكم الدنيا؟ أهو العالم الذى يخترع ويكتشف ويغير الغذاء ويغير المصائر؟ أم هو الرجل الآخر الذى يتفوق بالبراعة والاستحواذ على أزمة الجموع؟ بعبارة أخرى، هل المرحلة التالية لمرحلة الصراع بين العامل الأجير والرأسمالى المغامر، سوف تكون مرحلة الصراع بين العالم الأجير السياسى المغامر؟»[٤٧] كان هذا الرأى تجريدا» فكريا أنهى به المؤلف مسرحيته فى بيان لاعلاقة له بأحداث المسرحية. فإن المسرحية لم تتحدث عن عامل أجير ولم تترك باب الصراع مفتوحا على غيرها من الوسائل.

ولم يختلف محمد فريد أبو حديد عن الحكيم كثيرا فى موقفه السياسى فى مسرحية «عبد الشيطان» فإنه كان يكتب هذه المسرحية تعبيرا عن سخطه السياسى على الاحتلال وأعوانه.

فقد كان أهرمن يرمز للاحتلال الأجنبى[٤٨] وكان طوبوز يرمز لمحمد محمود باشا صاحب اليد الحديدية فى حكم مصر[٤٩]. وكان جمهور الشعب المخدوع فى طوبوز هو نفسه جمهور الشعب المصرى وفكرة أن الشعب فى المسرحية كان يمثل «جمهور الشعب المتمسك بالمثل والمبادئ»[٥٠] غير واضحة، إذ أن الشعب فى المسرحية لم يظهر بغير صورة المخدوع الذى هو فى حاجة إلى مصلح.

وكانت دعوته الإصلاحية القائمة على أساس من الصراع بين أصحاب المصالح ليست صادرة عن فكر شعبى أو قوة شعبية. فكانت القوة التى تواجه الشيطان وتتحداه هى قوة صاحب المصانع قدرى باشا.

---

(٤٧) عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص ٢١٧

(٤٨) انظر، المرجع نفسه، ص ٢١٦

(٤٩) انظر المرجع نفسه، ص ٢١٧

(٥٠) المرجع نفسه.

ويظهر الخلاف واضحا بين محمد فريد أبى حديد فى مسرحيته هذه وبين محمود تيمور فى مسرحية «أشطر من أبليس». إذ إن تيمور سار خطوات أبعد فى نقده السياسى لمجتمعه متخذا من مجتمع الشياطين أداته فى توجيه هذا النقد. وكان ينادى بضرورة الإصلاح الاجتماعى للنظم السائدة وانتهى فى مسرحيته إلى الدعوة للوقوف بجوار البطل المخلص الذى يمثل بقدرته الثورة والقدرة على الإصلاح.

وتعد مسرحية فتحى رضوان «دموع إبليس» خطوة مرتدة إذا قيست بمسرحية تيمور. إذ إن دعوته للاصلاح لم تزد فى المسرحية عن وقوفه إلى جوار فكرة الخير المطلق فى صراعها مع فكرة الشر المطلق، وهو يختلف فى ذلك عن بكر الشرقاوى فى مسرحيته «أصل الحكاية»، وفيها يحكم على البطل بالموت كوسيلة لترك الحياة تسير فى طريقها الطبيعى، فإن البطل قد قام بعدة وظائف خرج بها عن مهمته وجعل الشرقاوى مع نهاية البطل اختراع العدالة المولود الجميل الذى ولد أخرس وعاجزا. وكان لابد أن ينتهى البطل لتولد العدالة، ولو شوهاء فإن الإنسان يحاول بقدراته أن يجعلها تنطق وتقوى على المواجهة.

وإذا كانت الظروف الاجتماعية أدت ببكر الشرقاوى أن يتوصل إلى أن العدالة هى الضرورة والحتم الدافع لحركة التطور فى المجتمع، فإن هذه الظروف نفسها التى سادت مصر، بتربع قوة فرد واحد على سيادة قانونها أدت إلى خلل فى بنيه العلاقات الاجتماعية، وفى صورة القانون نفسه، وإن فقد الكثير من الحريات جعل الحاجة إلى الحرية من أهم المطالب الاجتماعية فى مصر. وقد عبر على سالم عن هذه الحاجة فى مسرحية «أنت اللى قتلت الوحش» وقام بالدعوة إلى الحرية وفضح البطولة الكاذبة. وانتهى على سالم إلى أن شعبا بغير حرية لا يمكنه أن ينتصر على الوحوش التى تطارده.

أما باكثير فقد حل القضايا السياسية من خلال رؤيته الدينية.

* * *

كان باكثير هو المؤلف الوحيد الذى اتخذ من المسرح منبرا يدعو فيه إلى العودة

إلى الإسلام الصحيح، ويرى «أن على هذا الكاتب أن يجعل الداعية فيه خادماً للفنان المسرحى لا سيدا له»[٥١]. ومع أن هذه كانت رؤيته لدعوة الفنان المسرحى لفكرته من خلال المسرح فإن الداعية سيطر عليه.

وبدأ أن كل ما يريده فى مسرحه هو الحث على التزام طريق الله والدعوة إليه وهو فى مسرحية أوديب أقام بناءها على أساس من صورة أوديب المسلم. وكان «أوزيريس» فى مسرحيته هو «أوزيريس» المسلم والداعى إلى الصراط المستقيم.

وكان باكثير يدعو إلى طريق العودة إلى الإيمان على أنه هو طريق الحياة أيضا فى مسرحية «هاروت وماروت، حاول باكثير أن يتجه إلى التعبير عن دور الإسلام فى الإصلاح، لكنه فى آخر مسرحية له وهى مسرحية «فاوست» ارتد عن طريق الإسلام ليلتزم بحرفيه الإيمان بالدين دون أن يكون وراء ذلك موقف اجتماعى واضح.

* * *

وعلى أية حال فإن موقف هؤلاء الكتاب من قضايا مجتمعهم ورؤيتهم لهذا المجتمع وتحديدهم لوظيفة الفن الذى يمارسونه يمكن رؤيتها من خلال ممارسات شخوص مسرحياتهم للحياة، إزاء مواقفهم من : الحرية والعدالة، والحب، والموت.

ومن الخير أن تبدأ دراسة موقفهم من هذه القضايا بدراسة موقفهم من الحرية، لأنها البداية التى تظهر فيها احتياجات الإنسان للقانون ووجودها يقدم له طمأنينة الحياة ولا يتم ذلك إلا عن طريق تحقيق واضح للعدالة. فالعدالة فى أحد جوانبها حامية للحرية. أما الحب فهو موقف ذاتى وموقف اجتماعى. أى أنه يمثل حركتين: حركة فى داخل الذات، وحركة خارجها – وهو فى جميع صوره يشمل الحياة بكل أبعادها وصورها. ومن خلال سلوك الأفراد ورؤيتهم للحب يمكن تحديد مواقفهم فى الحياة وتحديد نوعية شخوصهم.

ويرتبط الموت بالحب إلى حد كبير فهو أيضا يمثل حركتين: حركة داخل الذات وحركة خارج الذات – فهو علاقة تأمل مع الفرد وذاته تشمل خشيته وخوفه وضياعه،

(٥١) على أحمد باكثير. المسرحية من خلال تجاربى الشخصية،١٩٦٤ القاهرة: دارالمعرفة، ص٣٦.

وهو أيضا حركة ممتدة مع الجماعة تشمل عملهم ودفعهم للحياة وربط تفكيرهم به إلى حد كبير.

ومن خلال دراسة هذه الموضوعات الأربعة تتكشف رموز هؤلاء المؤلفين ويمكن معرفة الطريق الذى ساروا فيه ومن خلال ذلك يمكن معرفة طريق تطور المسرح المصرى المعاصر، ومدى المسئولية التى تحملها هؤلاء المؤلفون ومدى مقدرتهم على تحمل المسئولية الملقاة على عاتقهم أو المفترض أنها ملقاة على عاتقهم، إذا عد الفنان هو الممثل الشرعى لأفكار مجتمعه المسئول إلى حد كبير عنها وعن تشكيلها وحمياتها.

* * *

الفصل الأول

الحرية

«ولد الإنسان حرا ولكنه فى كل مكان مكبل بالقيود»، بهذه العبارة افتتح جان جاك روسو كتابه العقد الاجتماعى. وفى هذه العبارة تصور كامل لحال الانسان يولد حرا ولكنه عندما يواجه المكان والزمان يجد القيود جاهزة فى انتظاره.

وقبل أن يتعقد المجتمع كان المكان والزمان يمثلان الطبيعة وهما أقدم قوتين واجههما الانسان وحدتا من حريته فى الحركة. فقد كان المكان بشكله الجغرافى سواء أكان سهلا أو جبلا، خصبا أو قحلا يمثل وعورة الطبيعة وقوتها. وكذلك الزمان بما فيه من تغيرات شتاء أم صيفا تمثل بعض صعوبات على الإنسان أن يواجهها ليعيش حياتـه. فكان المكان والزمان بهذا أول صور المواجهة مع الطبيعة.

وما أن يعرف الإنسان طريقة مواجهة الطبيعة وظروفهـا المتغيرة حتى يـأخذ فى الاستقرار مع جماعته، وفى إطار الجماعة تكون عرفه القبلى.

ولم يكن هذا العرف القبلى يحد حرية إنسان ما قبل عصر الكتابة. فإن هذا العرف كان يرضى حاجته للانتماء دون أن يفقد وجوده.

وقد كان هذا الإنسان مطالبا بالمساهمة فى احتياجات القبيلة بالصيد، وجمع الطعام وفى مرحلة حضارية من مراحل الإنسان كان عليه أن يساهم بالزراعة. ولقد كان بين مرحلة الصيد، ومرحلة الزراعة فترة ليست بالقصيرة لم يفقد الإنسان فيها حريته.

ولقد ميز مورجان مراحل كسب العيش حتى وصول الإنسان إلى الزراعة بخمس مراحل «تعد المرحلتان الأوليان منها نشأتا فى مرحلة الوحشية وأن المراحل الثلاث الأخيرة نشأت فى مرحلة البربرية».

١ - القوت الطبيعى على جمع الثمار والجذور فى بيئة محدودة.

٢ - العيش على الأسماك.

٣ - العيش على النشويات عن طريق الفلاحة.

٤ - العيش على اللحوم واللبن.

٥ - العيش على أشياء لا حد لها بفضل زراعة الحقول.[١]

وليست تعريفات مورجان عن الوحشية والبربرية وتطويته ذات الخط الواحد مقبلة الآن وهذا التقسيم لا تؤكده الشواهد كثيرا كما أنها لا ترفضه. وإن كنا نرفض تقسيمه عن الوحشية والبربرية ولكن ذلك لن يلغى أن الإنسان بدأ حياته بجمع القوت ثم بالصيد وانتهى به الأمر إلى الزراعة. وخلال هذه المراحل الزمنية التى مر بها الإنسان كانت حياته مع القبيلة أشبه بكميون يعيش فيه الفرد للكل والكل للفرد. ويقسم فيه الطعام حسب احتياجات الأفراد، وفى هذا المجتمع يضمن الفرد حياة مشبعة داخل إطار القبيلة حيث «الملكية فيها طابع جماعى»[٢]، وما إن يبدأ المجتمع فى الاستقرار بالزراعة حتى تأخذ الحياة فى التعقد. ولا تسير المجتمعات غير المستقرة بنفس الدرجة من التطور بالنسبة للمجتمعات المستقرة، وهذه المجتمعات تصبح خطرا على المجتمع المستقر فيحاول أن يحمى نفسه منها. وعن هذا الطريق تتغير صورة المجتمع وتتجدد فيه بعض الوظائف. فتظهر شخصية المحارب المدافع عن الجماعة وتختلف صفته عن الزارع. وتبدأ من خلال هذا نزعة السيطرة فى الظهور. ويعطى فيها الزارع الكثير مما يمتلكه للمحارب إلى أن يسلمه الأرض ويتحول هو إلى أجير وفى النهاية يصبح «قنا» للأرض. وقد أدى تقسيم العمل إلى نشوء اغتراب الإنسان ومن هنا تولدت المنازعات الطبقية[٣] التى انتهت بسيطرة الطبقة المحاربة كلية على الأرض،

---

(١) توماس مونرو، المرجع السابق، ص ٢٩٦، ٢٩٧.

(٢) هنرى بر - مقدمة، أ. موريه و، ج. د. فى نشأة النظام الاجتماعى وتطوره من العشائرية إلى الامبراطوريات، مقدمة هنرى بر، ترجمه عبد العزيز برهام، ١٩٦١، القاهرة: دار الكرنك، ص ١٠.

(٣) روجيه جارودى، ماركسية القرن العشرين، ترجمة نزيه الحكيم، ١٩٦٨، بيروت: دار الآداب. ص١٣٧.

وفقد قن الأرض لحريته. فى ذلك الوقت كانت الشعائر الاسطورية تتطور نحو الاستقرار لتأخذ شكل دين.

ولقد بنى الدين أساسا على أفكار سابقة للإنسان عن القوى الغيبية التى حاول أن يستخدمها فى السحر، وحاول من خلالها أن يسيطر على الطبيعة. وكان أول مثال للتخصص فى عملية السيطرة على الطبيعة هو ظهور الفنان الأول، داخل الكهوف يرسم حيوانه مضروبا بالسهام، أو يقوم بعمل تمثال له مقطوع الرأس كى يتحكم فى ذلك الحيوان. ثم ظهر بعد ذلك الزارع وتغيرت إلى حد كبير أداته فبعد أن كان الرسم أداته أصبحت الكلمة أداته لاكتساب عطف تلك القوى الغيبية. فكان يؤدى لها أغنيات طقوسية لإسقاط المطر أو إنبات القمح. وبتخصص فرد لقيادة هذه الطقوس ظهر الساحر الذى تحدث عنه فريزر فى كتابه الغصن الذهبى(٤) وأورد لذلك شواهد عديدة.

ومع التطور الذى حدث للمجتمعات الزراعية أصبح السحر حرفة معترفا بها فى المجتمع، ثم تطور الساحر إلى أن أصبح الكاهن، عندما ساد الدين هذه المجتمعات.

وقد أسلم الإنسان الكثير من حريته لآلهته فإن إنسان ذلك العصر، استبدل بسلوكه الحر القديم موقف التذلل والخضوع أمام القوى الخفية التى تعمر العالم غير المرئى. وأصبحت الفضيلة المثلى فى نظره هى أن يخضع إرادته لإرادة تلك القوى الخفية لأن فى إرادتها يكمن الأمن والسلام»(٥). ولم يكن ما فقده الإنسان من حرية للآلهة كثيرا فى البداية، فإن الإنسان لم يكن يفقد إلا التزامه بالقانون نحوها، وتحديد سلوكه بما يرضيها ولا يعد ذلك فقدا، لكن حين أصبح لهذا الدين سدنته المحافظون عليه، وأصبح لله ممثل على الأرض تعطى له حقوق الآلهة، هنا كان الفقد كبيرا. واستخدم الفن فى ذلك الوقت أداة لسلب الإنسان حريته، وأصبح الفنان الممثل للقوى المسيطرة أداة هذا السلب، وساهم فى غربة الإنسان.

وحين يصبح الفنان هو المتحدث الرسمى للدولة فإنه ينعزل عن الناس. ويأخذ

---

(٤) فريزر، المرجع السابق، ترجمة نور شريف، ص ٢٤٩ وما بعد.

(٥) المرجع نفسه، ترجمة أحمد أبو زيد، ص ٢٢٨.

الناس بعد ذلك فى خلق فنونهم المعبرة عنهم فى الأغنية الشعبية أو الحكاية.

وهذا ماظهر واضحا فى مصر القديمة، فإن ديانة رع لم تكن هى ديانة عامة الشعب وإنما كانت ديانة الملوك «وحين اعتنق الملوك ديانة عامة الشعب لم تكن تصوراتهم عن هذه الديانة متحدة مع تصورات الملوك، وكان ذلك يعنى صراعا حول الحرية.

ولقد عاش الإنسان طوال تاريخه صراعا مريرا فى سبيل الحصول على حريته وعبر الإنسان عن هذا الصراع فى أساطيره وبالذات الأساطير الخاصة بآلهة الخصب فإن أسطورتى أوزيريس والمسيح كانتا تمثلان للناس صورة الخلاص من العذاب وصولا بهم إلى الحرية، وإذا كان ذلك لم يحرر الإنسان فإن الدعوات التى نودى بها بعد ذلك كانت تدعو لحرية الإنسان منذ الدعوة المحمدية حتى دعوة كارل ماركس!

ولقد عبر الفن الإنسانى عن التطلع إلى الحرية فى كثير من أعماله. وكان المسرح أحد هذه الفنون، التى تبنت قضية الحرية وعبرت عن قضايا الإنسان أصدق تعبير، فى صراعه حول الحرية.

ولم يتخلف المسرح المصرى المعاصر، عن المسرح العالمى، فى تناوله لهذه القضية.

فقد تناول المسرح المصرى الحرية فى ثلاث قضايا هامة، هى قضية الحرية والفكر، وقضية الحرية والفعل، وقضية الحرية والملكية.

(أ)

يرى جون ديوى «أن الديمقراطية السياسية حق أخلاقى»[٦] وهى تتعدى ذلك بكثير فهى حاجة اجتماعية تنشأ من طبيعة المجتمع وهو يحاول أن يضع حلولا لمشكلاته ولا يمكن أن تواجه هذه المشكلات أو تحل بغير طريق الديمقراطية وعلى هذا فالديمقراطية السياسية هى حق اجتماعى قبل أن تكون حقا سياسيا.

وعبر محمود تيمور عن رأيه فى الحرية السياسية وحق التعبير عن الرأى فى

---

(٦) جون ديوى، الحرية والثقافة، ترجمة أمين مرسى قنديل، سنة ١٩٠٠، القاهرة: مطبعة التحرير، ص ٤.

مسرحيته أشطر من إبليس. أراد تيمور فى مسرحيته أن ينقد حرية الرأى فى مجتمعه، فيرى أن المجالس النيابية فى مصر كانت تعبيرا عن حق أصحاب المصالح. أعلن المؤلف رأيه هذا من خلال موقف زعيم الشياطين الجديد، الذى أراد أن ينفذ وصية سلفه فى القيام بمحاولة جديدة، يغير فيها الشياطين هدفهم من إغواء البشر إلى محاولة إصلاحهم.

وقد انقسم الشياطين إلى مجموعتين، مجموعة المحافظين وعلى رأسها كبير مستشاريهم أرقط، وهى ترفض التجديد، ومجموعة المجددين وهى بدورها تنقسم إلى قسمين: يضم القسم الأول المجددين داخل الطبقة الحاكمة، وهم يريدون التجديد لاالجديد. ويمثلون قوة تقف إلى جوار الزعيم وعلى رأسهم سبائك زعيم الإفساد فى الأرض.

سبائك : لست من قول الزعيم.... إنه يهدف إلى تبديل أصيل لقانوننا الأعظم.

بزعبول : نعم: هذا ما هدفت إليه...

سبائك : ليس هذا التبديل إلا تجديدا شاملا فى مهمتنا... وما أنكر ضرورة التجديد.(٧)

والقسم الثانى من هؤلاء المجددين هم أبناء الطبقة الدنيا وعلى رأسهم زعيمتهم هلاهيل: ولم تكن هلاهيل عضوا فى مجالس مجتمع الشياطين فهى وطبقتها منبوذون، ليس لهم مكان فى هذا المجتمع، ولا يستطيعون التعبير عن رأيهم. إذ إن مجتمع الشياطين، كما يصوره المؤلف مجتمع طبقى، تعطى حرية الرأى فيه للطبقة الحاكمة فقط.

ودخلت هلاهيل بينهم ملثمة دون أن تكشف شخصيتها، وعبرت عن رأيها فيما يريد الزعيم، فكشفت هلاهيل عن وضوح الفوارق الطبقية فى مجتمعهم، وحدة الصراع الذى يدور فيه.

ولقد أدى هذا الصراع الطبقى، ورفض تمثيل الفقراء فى مجالس الشياطين، بهلاهيل أن تأتى إلى المجلس ملثمة «لتعرض قضية طبقتها على الزعيم الجديد».

---

(٧) مسرحية أشطر من إبليس، ص ٢٢، ٢٣

وبعد أن كشفت هلاهيل عن شخصيتها انقسم المجلس إزاء وجودها، طالب المحافظون بطردها من المجلس، فإنهم يتصورون مجتمعهم بالصورة التى يحبون أن يروها، مجتمعا يحيا رافها فى حبور، وصوت هلاهيل ووجودها يقلق هذه الصورة المزيفة.

وطالب المجددون ببقائها، إذ إن وجودها كان فى صالحهم، حتى يتمكنوا من استخدامها قوة ضد المحافظين.

هلاهيل : أجل أنا «هلاهيل» زعيمة الطبقة الدنيا: طبقة الفقراء الكادحين (توجه كلامها إلى بزعبول).
ولم يكن لنا من حياة السعداء نصيب، وإنا لمستيقظون اليوم، ونطالب بحقنا فى حياة كريمة رافهة...

أرقط : (شامخ الأنف) من أدخل هذه الوقائع؟.. (يلتفت إليها) كيف سولت لك نفسك أن تتسربى إلينا وتنتظمى فى عدادنا؟

هلاهيل : إنى أمثل أهل طبقتى فى مملكة للشياطين ومن حقى أن أرفع ظلامتى إلى الزعيم.

أصوات : (فى غضب): فلتخرج.. فلتخرج..

سبائك : (فى ملاينة محاولا أن يطفىء ثائرة الغاضبين): رفقا يا كبراء الأباليس... أناة وحكمة!..[٨]

ووقف الزعيم إلى جوار هلاهيل فزاد هذا من حدة الصراع بين القوتين. وقد رأى المحافظون أن فى إعلان الزعيم – أنه سينظر فى أمرها وأمر ظلامتها – قلبا للأوضاع، والتقاليد الموروثة رأساً على عقب. لذا فإنهم يطالبون بالاحتكام لمجلس التشريع والأحكام، استنادا إلى مبدأ الشورى بينهم. ووافق الزعيم إزاء إجماعهم على هذا الرأى على دعوة المجلس، مع علمه أن هذا المجلس لم يجد شيئا فيما عرض عليه من مسائل قبل ذلك:

---

(٨) المسرحية، ص ٢٥.

بزعبول : سننظر فى أمرك يا «هلاهيل»... فاهدئى بالا، واطمئنى إلى أن ظلامتك ملاقية منا رعاية أى رعاية..

اعصار : حقا إن زعيمنا الجديد يقلب أوضاعنا الموروثة وتقاليدنا الموقرة رأسا على عقب.

أرقط : (بعد أن يغمز اعصارا غمزة ذات معنى).
ما دام مولاى يبغى أن يحدث حدثا جديدا فى دستورنا المقرر وكياننا القائم، فليسمح لنا ونحن أسناد مملكته، ووجوه معشره، أن نطلب إليه الاحتكام إلى مجلس التشريع والأحكام... وما بنا أن نعارضه فى أمر، ولا أن نغالبه على رأى، ولكن الروية خير والشورى سداد[٩]

يوضح المؤلف صورة «مجلس التشريع الأعلى» وصورة «الديمقراطية» التى كان يعيشها مجتمع الأبالسة؛ وهو متأثر فى ذلك بما كان قائما فى المجتمع المصرى فى ذلك الوقت، من مجلس النواب ومجلس للشيوخ – وما فيه من مناقشات لم تكن تعبر عن حرية سواد الشعب. كما أنها لم تقم بدور فى عملية التغيير الاجتماعى.

وقد ارتفعت الأصوات فى المجلس، وامتدت المناقشات بينهم جميعا، حول قضية التغيير. وكانت «هلاهيل» صوت الطبقة الدنيا، تكشف لهم عن واقعهم، الذى يعيشون.

وهى ترى أن هذا المجلس قد أفسح المجال للدفاع عن مصالح الطبقة الحاكمة وأقر من النظم ما يسر لها من الثراء العريض وحمى مصالحها الخاصة. واتخذت من الديمقراطية مطية لإدراك ما يهدفون إليه. وفسروا معناه بما يرضى مصالحهم.

أرقط : (لبزعبول): أهذا مبلغ تقدير الزعيم الجليل لمجلس التشريع والأحكام؟..

هلاهيل : إنك لتذكر بالخير هذا المجلس العظيم! وكيف لا وقد فسح لك الدفاع عن صوالحك، فأقر لك من النظم ما ييسر لك الثراء العريض، ويحمى صوالحك الخاصة، وكيف لا يقرك على ذلك رفقاؤك فى المجلس وهم

(٩) المسرحية، ص ٢٧.

على شاكلتك ذوو صوالح، وأهل ثراء؟... (ضجة واحتداد من جماعة المحافظين)...

زمهرير : (مواجها كلامه إلى الزعيم): لقد كفلنا لكل حريته فى المعارضة والنقاش، فسلكنا فى ذلك سبيل الديمقراطية الحق.

هلاهيل : الديمقراطية! كلمة رنانة خلابة حقا، ولكن أين هذه الديمقراطية فى معناها الأصيل؟ كل منكم يفسر معنى الديمقراطية والحرية على الوجه الذى يرتضيه، متخذا منها مطية لإدراك ما يهدف إليه، يا ويل الديمقراطية الحق ممن يتكلمون بلسانها[١٠]

يحاول المحافظون بعد ذلك اسكاتها، ويطالبون الزعيم بأن يوفقها ولكن الزعيم يرى أن من الديمقراطية أن يبيح لكل امرىء حرية القول. ولا يرتاح المحافظون لموقف الزعيم فإن ما يسمعونه من «هلاهيل» يعد خروجا على النظام العام، وهدما لما تواضعوا عليه فضلا عن أن إقرار الزعيم لما تقوله «هلاهيل» معناه اقراره أنهم لم يكونوا أمناء على المثل الأعلى فى الحكم ويعنون به الديمقراطية.

ويثور الزعيم على استخدام الألفاظ الطنانة، ويطالبهم بتدبر معانى الكلمات التى يتفوهون بها، ويطالبهم بإصلاح نفوسهم، حتى يعالجوا ما بها من عيوب فليس هناك داع لاستخدام ألفاظ ذات معان لا وجود لها إلا فى رؤوس الفلاسفة، وأخيلة الشعراء، أما عند التطبيق فكل فضيلة من الفضائل الرفيعة تتخذ لون صاحبها. إن المؤلف يسعى فى دعوته للإصلاح الفكرى إلى أن ينظر للواقع وممارسته بدلا من التشدق باللفظ.

وحين أعلن الزعيم بعد ذلك أنه قرر أن يضع برنامجا للإصلاح استوضحه سبائك عما إذا كان هذا يتم دون استشارة مجلس التشريع والأحكام، أجابه الزعيم بأن أساليب النقاش والجدل فى المجالس تعوق خطا الاصلاح فعلق سبائك على ذلك بأن هذا ما يسمى فى الأرض بمذهب الديكتاتورية وهو إن صلح فى وقت لا يصلح فى كل

(١٠) المسرحية، ص ٢٨، ٢٩.

الأوقات، ويرى خلال تجربته على الأرض، أن أصلح نظام لهم هو الشورى، فيوافق الجميع على رأيه. وهنا يخضع الزعيم لإرادة الأغلبية، ليرى ما يمكن أن يفعله المجلس. ويبدو من حديثه أنه فاقد الثقة فى فعالية هذا المجلس.

سبائك : وإنى لأرى أن أصلح نظام لنا هو الشورى على ما فيها من مغامز وهنات:

بزعبول : إذا ارتضيتموها جميعا فلا مانع عندى من وفاقكم عليها.

الجميع : نعم... إنا بها راضون.

بزعبول : سنجمع «مجلس التشريع والأحكام» وسنرى ماذا هو فاعل؟..[(١١)]

وعلى الرغم من موافقة الجميع على نظام الشورى فإنهم رفضوا أن تكون «هلاهيل» ضمن أعضائه.

يريد المؤلف بذلك أن يكشف عن صورة الشورى التى يريدونها فهى لا تزيد عن كونها حرية طبقة، وما دامت الشورى لا تتعارض مع هذه الطبقة فإنهم يقبلونها.

وحين يعلن «أرقط» أن التقاليد لا تسمح باشتراك هذه الطبقة فى المجلس، يرد عليه الزعيم بأنه يرى أمرهم عجيبًا، فهم يطالبون بالشورى وباتخاذ مثل الديمقراطية، بينما يمنعون عنصرا من عناصرهم فى المشاركة بإبداء رأيه فى المجلس وعرض مطالبه عليه.

واستمر اعتراض «أرقط» بعد ذلك بأن التقاليد تمنع ذلك. فيعترض عليه سبائك ويقف إلى جوار «هلاهيل» بأنه من الضرورى أن تسمع شكواها حتى تنصف فإن الطبقة التى تمثلها هى الطبقة العاملة ذات الخطر فى مجتمع الشياطين.

كان الفصل فى هذه القضية بيد الزعيم فإنه اشترط لدعوة «مجلس التشريع والأحكام» أن يقبلوا «هلاهيل» بين الأعضاء.

---

(١١) المسرحية، ص ٣٢.

بزعبول : (وقد رفع مرزبته صائحا) أتريدون دعوة «مجلس التشريع والأحكام» لإقرار الوضع الجديد؟

الجميع : نعم.. نعم.

بزعبول : إذن فلتقبلوا معكم «هلاهيل».. ولتكن بين الأعضاء.[١٢] وبناء على ذلك قبلت «هلاليل» ضمن أعضاء المجلس.

كان المؤلف حساسا لا فى تقديم صورة الديمقراطية السائدة فى عصره فحسب بل فى إظهار فسادها أيضا.

واجتمع المجلس بعد ذلك وكان جدول أعماله ينصب على أن يفوضوا الزعيم القيام بتجربة طريفة يثبت بها أن الشياطين ليسوا مصدر البشر، وأنه قادر على أن يبعث الخير كل الخير فى الإنسان.

طالب الحزب المحافظ بأن تكون لجنة تتولى إعداد تقرير عنه؛ ويقدم سبانك ليعرض وجهة نظره فى اللجان من خلال خبرته مع عالم الناس فى الأرض فيرى أن اللجان مقبرة المشروعات وهذا هو ما ابتلى به النظام الديمقراطى وما يشكو منه الناس على الأرض.

يعترض أرقط وجماعته على ذلك، ويسب سبانك، ويطلب تنحيته عن المجلس، ويظهر من هذا الموقف تسلط القوى المحافظة، واستخدامها للإرهاب للضغط على المجلس بالموافقة على ما تريد، ولم يستجب الزعيم لهذا فاقترح أن يعطيهم أسبوعا واحدا لدرس ما عرضه عليهم وبعدها سيتخذ فى شأنهم رأيه.

سبانك : شر ما أبتلى به النظام الديمقراطى كثرة اللجان.

أرقط : لا يقول هذا القول إلا جاهل مأفون.

سبانك : جاهل مأفون!؟

---

(١٢) المسرحية، ص ٣٣.

زمهرير : (مشيرا إلى سبائك): أطلب تنحية هذا العضو المشاغب عن المجلس.

هلاهيل : أنذا عرض أمرؤ منا رأيه فى حرية تطلبون تنحيته؟

بزعبول : سأمهلكم أسبوعا... أسبوعا واحدا لدرس ما عرضته عليكم ولى فيكم بعد ذلك رأى(١٣)

ينتقل المؤلف بعد ذلك ليبين كيف يستخدم أعضاء المجلس سلطاتهم التشريعية لتحقيق أغراضهم الخاصة ومشروعاتهم باسم الصالح العام وذلك فى غيبة حرية الفكر المتاحة فقط لطبقة دون غيرها.

وظهر تماسك هذه القوى المحافظة حين أعلن سبائك اختتام الجلسة، إلا أن القوى المحافظة ترى أن الجلسة ما زالت مستمرة، فإن الهيئة الموقرة يسرها أن تنظر فى بعض المسائل الهامة ولو لم تكن مدرجة فى جدول الأعمال، ويسمح لهم الزعيم بعرض ما يريدون. فيعرض إعصار مشروع القناطر المائية لتنظيم الرى فى منطقة الشروان الجدباء وإمدادها بالماء. وعندما يسأل الزعيم عمن يريدون أن يكلوا إليه هذا المشروع يجيبه أرقط بأنه ليس هناك من يستطيع القيام بهذه العملية سوى إعصار. ولما كان الزعيم يعلم أن إعصارًا هذا هو أحد قادة المحافظين وواحد من أصحاب أكبر المصالح فى مجتمع الشياطين فإنه يرى ضرورة إحالة المشروع إلى لجنة.

وتعترض القوى صاحبة المصلحة فى المشروع على ذلك إذ أنه فى نظرهم مشروع وثيق الصلة بمصالح المملكة. ويدفع هذا القول بالزعيم إلى الغضب فهو عندما عرض عليهم مطلبه فى شأن الاصلاح، وهو أمر أهم من مشروع القناطر لم تطوع لهم أنفسهم النظر فيه فأحالوه إلى لجنتين تدرسانه وهو يدرك أن لحاهم سوف تطول وتمتد أظافرهم قبل أن يبتوا فى شأنه برأى قاطع.

وتوضح هلاهيل الأسباب التى من أجلها يهتمون بالمشروع أكثر من اهتمامهم بالإصلاح الذى نادى به الزعيم وذلك لأن الذى سيفيد من بناء القناطر هو أحد أعضاء المجلس «إعصار» فإنه الطامح إلى القيام ببنائها، وله من وراء ذلك ربح كبير.

---

(١٣) المسرحية، ص ٣٨، ٣٩.

أما أرقط كبير المستشارين و«زمهرير» رئيس المجلس فهما المستفيدان من المشروع، إذ إن المنطقة التى سيمدها المشروع بالماء وهى منطقة «الشروان» الجدباء إقطاعية خاصة بهما.

زمهرير : أما مشروع القناطر فإنه مستوجب الأخذ فيه منذ الآن... لخير المملكة..

هلاهيل : حقا... لخير المملكة.. اسمعوا يا كبراء الأبالسة.. إن الذى سيفيد من بناء القناطر هو «اعصار» فإنه الطامح إلى القيام ببنائها.. وله من وراء ذلك كسب عظيم.. وأما الذى سيفيد من تيسير الرى بعد إقامة هذه القناطر فهما السيدان المبجلان: «أرقط».. و«زمهرير».. فمنطقة «الشروان» الجدباء ليست إلا إقطاعية عظيمة لهذين السيدين.. أهذا خير المملكة فيما ترون؟![١٤]

كانت هذه صورة للمشروعات كما كانت تتم فى إطار المجتمع المصرى قبل الثورة، نقلها المؤلف بأمانة ناسبا إياها لمجتمع الأبالسة معلنا خلالها رأيه فى المجالس النيابية معلنا لا من خلال هلاهيل وجماعتها وحدهم ولكن من خلال الزعيم نفسه الذى أمر بإيقاف أعمال المجلس ريثما يتم الإصلاح على نهج جديد لكى يتطهر أعضاؤه من أهواء نفوسهم حتى يعلو الصالح العام على الصالح الخاص.

أكد المؤلف رأيه الخاص فى هذه المجالس ثانية فى نهاية المسرحية. وبعد أن أحتدم صراع طويل فى عالم الأبالسة أصبح – معه – فى رأى الزعيم من الخير أن يترك الأبالسة البشر ويهتموا بشئونهم. وقد طالب أرقط بدعوة هذا المجلس ثانية لتحديد الخطة الواجبة الإتباع فأخذ الزعيم يضحك فى استهزاء معلنا أنه يكفى ما أفادوه من المجلس العظيم فإنهم فى رأيه قوم هازلون.

أرقط : إذن ندعو «مجلس التشريع والأحكام» لتحديد الخطة الواجبة الإتباع..

---

(١٤) المسرحية، ص ٤١.

بزعبول : مجلس التشريع.. مجلس الأحكام!
(يتضاحك فى استهزاء).. كفى ما أفدنا من مجلسكم العظيم.. ما زلتم قوما تهزلون![١٥]

وبهذا الموقف أنهى المؤلف مسرحيته ليقول إن النظام الديمقراطى بصورته التى كان عليها لم يعد وسيلة للإصلاح. ويقف المؤلف من خلال عمله فى صف الطبقات المظلومة والتى منعت من إبداء رأيها فى قضايا مجتمعها. وتحول النظام الاجتماعى بذلك إلى ديكتاتورية طبقة أصحاب المصالح.

* * *

شهدت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية نمو الدعوات الاصلاحية فى مصر، وقوى الاتجاهان اليمينى واليسارى. فى هذه الفترة كان حزب الاخوان يدعو إلى الإصلاح وبإعطاء حرية للطبقات المهضومة الحق من عمال وفلاحين، وفى الوقت نفسه كان الحزب الاشتراكى الذى يترأسه أحمد حسين ينادى بتحديد الملكية، وينادى بالاشتراكية الوطنية، هذا فضلا عن حركة الشباب الوفدى داخل حزب الوفد، ومجموعة الشباب الوفدى كانت مجموعة من الشباب الماركسى انضمت للحزب لتقوم فى داخله بعملية التغيير الاجتماعى، هذا فضلا عن الحركة الشيوعية السرية التى اشترك فيها مجموعات من العمال والفلاحين وبعض المثقفين.

كانت هذه الدعوات هى التى مهدت لقيام ثورة سنة ١٩٥٢، ولقد قامت الثورة بحل الأحزاب وأوقفت البرلمان عن العمل حتى سنة ١٩٥٧م.

ولم تتم هذه الأعمال نتيجة حركة فرد، وإنما كانت الاتجاهات الاجتماعية فى مصر من اليمين أو اليسار تنادى بالإصلاح وتتخذ من المجالس النيابية موضوعا لنقدها، وتطالب بكفالة الحرية للجميع. وهذا ما عبر عنه تيمور فى مسرحيته، فضلا عن أن تيمور وهو يقف بجوار فكرة المستبد العادل كان يعبر بذلك عن دعوات إصلاحية كانت تطالب بالعودة إلى سنة السلف، وقيادة عمر بن الخطاب.

---

(١٥) المسرحية، ص ١٢٦.

وكان إيقاف الحياة النيابية فى مصر هو التعبير عن هذه الاتجاهات.

لقد رأى جيل ثورة ١٩٥٢ المستبد العادل، الذى كان يحلم به الجيل السابق لهم، ورأوا توقف الحياة الحزبية والبرلمانية ولكن هذا لم يكن ما يريدون، فلقد تطلعوا إلى الحرية فى أبسط أشكالها وهى حرية التعبير التى رأوها تسلب، كما رأوا إنتكاسة حكم المستبد العادل، الذى سارت وراءه قوى أصحاب المصالح تحاول أن تحمى مكاسبها بكبت الحريات. ولم يكن كبت الحرية لصالح الجماعة وإنما كان لصالح هؤلاء المستغلين.

عبر على سالم فى مسرحية «أنت اللى قتلت الوحش» عن الصورة التى عاشها مجتمعه فيها قبل هزيمة سنة ١٩٦٧. فجعل الأسباب التى أدت إلى هذه الهزيمة هى فقد الإنسان المصرى حرية التعبير. فإنه بفقد هذه الحرية فقد إنسانيته.

* * *

حدث بعد أن أصبح أوديب حاكما لطيبة أن تقدم بالمدينة المصرية القديمة إلى خمسة آلاف سنة ممتدة إلى الأمام، وتحول المجتمع الطيبى فى عهده إلى مجتمع يمثل تطوره صورة مثلى للمجتمع المعاصر من حيث التقدم العلمى، عاش فيه الإنسان الطيبى فى رفاهية لم يسبق إليها. اخترع له أوديب السيارة، والكهرباء، والتليفون، والتليفزيون.

وما كان يمكن أن يصل المجتمع الطيبى إلى هذه الدرجة من الرقى إلا بعد خمسة آلاف سنة، فاختزل له أوديب هذه الفترة الزمنية.

ولكن رجال طيبة فقدوا حرية الكلمة وبفقدها فقدوا المعنى من وجودهم.

ولم تكن طيبة تعيش فى حرية قبل مجىء الوحش، فإنهم فى ظل ملكهم السابق لأوديب كان أوالح رئيس الشرطة يقوم بمهمته فى القبض على الرجال الخطرين على الأمن ويذكر أوالح أن الملك يعرفهم جميعا وأن لديه كشفاً بأسمائهم وعناوينهم، وكان يوجه حديثه للأهالى مبرئا نفسه من تهمة المساس بحريتهم. وحين تولى أوديب الحكم بقى هذا الرجل رئيسا للشرطة. ويبدأ أعماله مع أوديب بمحاولة إفقاده الثقة فى شعبه. فهو يطلب أن يعطيه الكشوف الخاصة بالمجرمين أعداء حكمه، ويتعجب أوديب لأنه لم يمارس الحكم أكثر من يوم واحد، فمن أين له بالأعداء؟ فيرد عليه أوالح بمنطق رجل

الشرطة بأن نصف المدينة الآن قد أصبح ضده وهؤلاء من الحساد والحاقدين عليه فضلا عن المغامرين والمجانين.

أوالح : طيب لو سمحت جلالتك تدينى كشوف المجرمين..

أوديب : مجرمين إيه..؟

أوالح : اللى هم أعداء حكمك يا مولاى..

أوديب : حكمى أنا..؟ أنا لسه لحقت.. ده أنا لسه متعين امبارح..

أوالح : وهى دى فترة قصيرة يا مولاى.. تلاقى نص البلد بقى ضدك دلوقت.. حساد على حاقدين.. على مغامرين.. على مجانين.. ودول اللى احنا بنسميهم أعداء النظام.. فلو سمحت تدينى الكشوف اللى فيها أساميهم وعناوينهم عشان نقبض عليهم..»[١٦]

ويكشف أوالح عن حقيقة عمله بأنه ورث هذا المنصب عن أسرته، فإن منصب رئيس الشرطة تتولاه أسرته منذ أربعمائة سنة. ولا زالت الكشوف التى تحوى أعداء النظم كما هى، يرثونها أبا عن جد، فقد يزيد عدد هذه الأسماء وقد يقل ولكنها تبقى كما هى دون أن يصيبها تغيير كبير.

كان فى مقدور أوديب الحاكم الجديد أن يقوم بعملية تغيير لهذا الواقع المريض، ولكنه بدلا من ذلك يخبره بأنه ليس لديه وقت لينظر فيه إلى هذه المسائل، ويبلغه بأن عمله هو حماية طيبة ويأمره بالانصراف. وهو فى حديثه لأوالح كان قد أعطاه تفويضا بصنع ما يريد دون إبلاغه به:

أوالح : شوف يا مولاى.. عيلتنا عيلة أوالح.. ماسكة منصب رئيس الشرطة من أربعمائة سنة.. لاحظت حاجة غريبة.. الكشوف اللى فيها أسامى أعداء النظام هى هى.. ساعات بيزيد كام اسم.. ينقص كام اسم.. لكن الكشوف هى هى..

(١٦) مسرحية (أنت اللى قتلت الوحش) ص ٥٩، ٦٠.

أوديب : أوالح.. أنا مش فاضي للمسائل دى.. المفروض فيك أنك عارف شغلك كويس. **شغلك هو حماية أمن طيبة الداخلى.. اتفضل**»[١٧].

وبناء على ذلك بدأ أوالح عمله بخطف صديق أوديب كامى من حجرة العرش وعلى مرأى ومسمع من أوديب، فأصيب بالذهول ولكنه لم يعترض، وتقبل من أوالح تحمله لمسئولية هذا الصنيع. وإدراك أوالح أن هذه الأعمال ليست مستحبة ولكنها ضرورية جعل ترسياس يعلق بأن أفظع الفظائع وأعتى الكوارث تبدأ هكذا دائما بالأشياء التى ليست مستحبة ولكنها ليست ضرورية دون أن تعرف لماذا هى ليست مستحبة ولماذا هى أيضا ضرورية[١٨].

وما توقعه ترسياس حدث بالفعل. فإن أوالح انساق وراء تفويض أوديب له، ولم يتوقف عند اختطاف صديق أوديب لأنه يعرف حقيقة ما صنع أوديب مع الوحش، وإنما تعدى ذلك إلى مراقبة الناس فيما يقولون، فى المقاهى والمنتديات العامة فضلا عن رقابة التليفونات.

وقد برز ذلك فى أحد المواقف، حيث يتحادث سنفرو مع كاعت تليفونيا، ويطلب منه أن يؤجل حديثه ويقطع المكالمة ويضع السماعة بعنف، وحين تلفته زوجته نفر إلى أنه يكاد يكسر التليفون يجيبها بأن كاعت غبى وأنه أخبره مرارا أن أمثال هذه الأحاديث لا تقال فى التليفون ومع ذلك فإنه لا يتوقف عن الحديث. ويخشى سنفرو على نفسه وعلى أولاده فإنه يعرف العقوبات ويخشاها.

سنفرو : آلو.. أيوه أنا سنفرو.. اسمع يا كاعت.. بعدين.. بعدين.. نتقابل بالليل.. مع السلامة. (يضع السماعة بعنف).

نفر : حاسب على التليفون.. حاتكسره..

سنفرو : كاعت ده غبى.. قلت له ألف مرة مش أى حاجة تنقال فى التليفون.. ومع ذلك.. كل ما يمسك التليفون يقعد يدش.. ألف مرة قلت له أنا

---

(١٧) المسرحية، ص ٦١.

(١٨) المسرحية، ص ٦٣.

ورايا بيت وعاوز أربى ابنى.. غبى»[١٩]

كانت الأحاديث التى يعاقب الناس عليها هى تساؤلهم عن الكيفية التى تغلب بها أوديب على الوحش. كان أوالح هو اليد التى تبطش بالناس وبحريتهم يساعده فى ذلك رئيس الكهنة ومدير جامعة طيبة حور محب كما يساعده أيضا أونح رئيس الغرفة التجارية. وهم جميعا يمثلون المنتفعين بحكم أوديب. لذا فهم يحاولون أن يجعلوا من أوديب بطلا من نسل الآلهة.

بدأ عملهم حين تولى أوديب الحكم، فقد توجه إليه حور محب وأخبره أنه بينما كان يبحث البارحة ليلا فى وثائق آمون المحفوظة فى أرشيف المعبد لاحظ أن اسم أوديب تردد فى سبع وثائق بردى، ولقد اندهش كثيرا لأن هذه الوثائق لا تذكر فيها سوى الآلهة أو البشر من سلالة الآلهة. وعندما يسأله أوديب عما يقصد بذلك، يخبره بما يقصده، وهو أنه من سلالة الآلهة وأنه لا يشك فى هذا.

حور محب : امبارح بالليل وأنا بدور فى وثائق آمون و رع المحفوظة فى المعبد لاحظت أن اسم أوديب تردد فى سبع وثائق بردى.. فأنا اندهشت جدا يا مولاى لأن الوثائق دى ما بيجيش فيها إلا أسامى الآلهة.. أو البشر من سلالة الآلهة.

أوديب : قصدك إيه.؟!

حور محب : قصدى يا مولاى أن حضرتك أكيد من سلالة الآلهة..»[٢٠]

كان أوديب يعرف الحقيقة كما يعرفها حور محب، ولم تكن حقيقة أوديب الإنسان بخافية عليه ولا على رجال طيبة، ولكنها لعبة السياسة تدفع بالرجل إلى أن يكون إلها أو ابنا لإله.

ولما كان أوديب لا يعرف من شئون شعبه شيئا، انكب على اختراعاته، متصورا أنه

(١٩) المسرحية، ص ٦٨.

(٢٠) المسرحية، ص ٥٧.

يستطيع أن يحقق الرخاء لهم من خلال التقدم دون أن يقدم أى رعاية حقيقية لشعبه حتى يحمى حريته.

اكتشف أوديب ذلك حينما ذهب لزيارة المعبد. فوجد الأهالى يركعون له، وهو يسير فى موكبه الفرعونى. ثم سجدوا له فى المعبد.

أدى ذلك بأوديب إلى الغضب فحاول البحث عن الأسباب التى أدت إلى ذلك ثم اجتمع برجال دولته أوالح، وحور محب «وأونح»، وكريون قائد الجيش.

وجد أوديب أن قائد جيشه لا يهتم أن يكون ملكه إلها أو إنسانا، فهو لا يتدخل فى السياسة وكل ما يهمه هو تدريب الجيش تدريبا حسنا.

أما حور محب وأوالح وأونح فقد أخذوا فى تبرير المسألة وهى أن الناس تعودوا أن يحكمهم إله وأنهم إذا أبلغوا الناس أن أوديب إنسان عادى فإن الدنيا تصبح فوضى.

يحاول أوديب أن يوضح لهم قانون التطور فيذكر لهم أنه كان هناك ملوك آلهة أو أبناء آلهة. لم يستطيع أوديب أن يستمر فى حديثه لتوضيح وجهة نظره ومؤداها أن الدنيا تغيرت، ولم يعد هناك ملوك آلهة أو أبناء آلهة.

وهنا يقاطعه حور محب بأنه لم يحدث أن كان هناك ملوك آلهة، أو أبناء آلهة، وإنما هم بشر ككل البشر. ولم يخل الأمر أن يكون من بينهم من كان شحاذا ولكن عليهم أن يصنعوا منهم آلهة.

يسأل أوديب عن سبب ذلك، فيجيبه أونح بأن هذا الأمر لا يخصه، وإنما يخصهم، إذ إن الأجهزة، والإدارات، والمصالح، والمؤسسات، يشرف عليها مجلس المدينة، ويطلب منهم إدارتها على أحسن الوجوه. وسيحترمهم الناس كما يحترمون كلمتهم عندما يعرفون أن رئيسهم إله وليس بشرا عاديا. وأنهم إذا عرفوا حقيقة أنه بشر فإنهم لن يستطيعوا إدارة هذه الأعمال. ويضرب له مثلا لذلك «خوفو».. فإن الناس لو عرفوا أنه ليس إلها ما بنوا له الهرم الأكبر.

ويذكر له أوالح أن الناس يشككون فى قصة الوحش ويريدون أن يعرفوا اللغز

وأنهم يحاولون المعرفة ويريدون أن ينالوا منه بذلك. وأنه وصحبه يمنعون عنه الكثير من المخاطر بمحاولتهم دفع الناس إلى عبادته.

يحاول أوديب أن يبين لهم هذا اللغز بأن الوحش سأله ما الشيء الذى يمشى فى الصباح على أربع وفى الظهر على اثنين وفى الغروب على ثلاثة وأن حل اللغز هو الإنسان.

يصرخ أوالح مستحسنا ذكاء أوديب.. ويكمل أونح حديثه موجها إياه لأوديب بأنه لا يمكن أن يكون من يجيب على هذا اللغز إنسانا عاديا إذ لابد أن يكون من صلب الآلهة أو على الأقل تتقمصه الآلهة. فيسر أوديب ويشكره على قوله، وبهذا الشكر يكون أوديب قد استسلم للعبة أصحاب المصالح، فى اتخاذه دمية يرهبون الناس بها.

حور محب : والحل إيه يا مولاى...؟

أوديب : الإنسان...

أوالح : يا سلام.. يا سلام.. برافو يا مولاى.. برافو.

أونح : وعاوز جلالتك تفهمنا إنك إنسان عادى... لا يمكن إنسان عادى يحل اللغز ده.. أكيد جلالتك من صلب الآلهة أو على الأقل بتتقمصك روح الآلهة.

أوديب : تفتكر كده...؟

أونح : أكيد..

أوديب : (منشرحا)... شكرا..[٢١]

وبعد مغادرتهم يفكر أوالح فى لغز أكثر صعوبة ليعلنوه على الناس. فإن الناس بدأوا يتساءلون، وهذا اللغز الذى حدثهم عنه أوديب يعرف الإجابة عنه أطفال طيبة. ويتساءل حور محب عن كيفية قتل أوديب الوحش فيجيبه أوالح بأن هذا ليس من اختصاصه.

وسؤال حور محب هذا تتساءله طيبة كلها. وبدلا من الإجابة عنه فقد استخدم

(٢١) المسرحية، ص ٨٩.

أوالح العنف فى منعهم من حق التساؤل. فقتل كاعت صديق سنفرو لتساؤله المستمر عن هذا. كما أنه أجهزة الدعاية جعلت أهم برامجها «أنت اللى قتلت الوحش». ولم يعد من حديث سوى قدرة أوديب على حل اللغز.

وأصبحت الأغنية التى تعيشها طيبة هى أغنية «أنت اللى قتلت الوحش». وكلما ازداد الناس خوفا ارتفعت أصواتهم بالغناء.

وفى الاحتفال بعيد مقتل الوحش يظهر أوديب من شرفة القصر فسارع الأهالى بالتجمع فى الساحة أمام الشرفة. وكلما حاول الحديث كان غناؤهم يرتفع «أنت اللى قتلت الوحش». وكان سنفرو الكاتب المسرحى يقف بين هؤلاء الناس دون أن يغنى فيمسك به أوالح ويخرج به بعيدا عن الناس ويسائله عن الأسباب التى دفعته إلى عدم الغناء فقد شاهده لا يغنى، فيحاول سنفرو أن يصطنع بحة فى صوتـه ويعود أوالـح ليخبره بأن أذنه غير موسيقية ويأمره بأن يتبعه فهو سيعيد لأذنـه موسيقيتهـا بأن ينظفها، ويأخذه معه بينما أوديب لا زال يخاطب الجماهير. ويعود سنفرو إلى الجمع وهو بادى الحماس فى غنائه، ثم يتحول حماسه بالتدريج إلى بكاء مرير، وينهار جالساً بعدها ليأخذ فى البكاء. فقد قتلوا الإنسان فى داخله بينما أوديب يحادث الجماهير عن الكيفية التى قتل بها الوحش. وهتاف الناس يتصاعـد «أنت اللى قتلت الـوحش» ويحييهم أوديب فى ختام خطبته ثم يختفى داخل القصر، وترتفع فى نفس اللحظة صيحة هائلة لإنسان يتعذب «بينما يستمر الأهالى فى هلع وهم يرون شخصـا يدخـل من السور مندفعا. وقد غطى وجهه الدم، وهو يصيح صيحات بشعة، ويرتمى على الأرض بـين الأهالى. يخبر الرجل الناس أن هناك وحشا كبيرا قويا بجوار السور، قد أكل قدمه. وتسكن حركة الرجل ويموت والناس تصرخ.. وحش.. ومن خلال دموع سنفرو يقول إنه الوحش عاد ثانية، ويخرج له أوالح فيسأله أى وحش هذا الذى عاد ثانية، وهو الذى كان يغنى منذ وقت أن أوديب قتل الوحش! فيستولى عليه الذعر ويجيب أوالح بأن هذا وحش آخر، لأن الأول قتله أوديب ويعود بعدها إلى الغناء فلا يستطيع غير البكاء.

سنرو : (من خلال الدموع).. يبقى الوحش رجع.. (أوالح يقفز على سنفرو)

أوالح : يا ندل.. وحش إيه اللى رجع.. أنت مش كنت بتغنى من شوية إن أوديب موت الوحش؟

سنفرو : (وقد استولى عليه الذعر).. أيوه.. أيوه.. يبقى وحش تانى.. وحش تـانى.. الوحش الأولانى أوديب قتله.. أوديب قتـل.. (يحاول الغنـاء فلا يستطيع فيواصل البكاء بصوت خافت)(٢٢)

لقد عاد الوحش عدو طيبة، ليجد طيبة كما كانت عليه من قبـل، مدينـة تعيش مخاوفها فى الداخل، من حكم للإرهاب، وخشية من التعبير وتوجيه الكلمة ومصادرة عليها.

لم يكن الوحش هو عدو طيبة الحقيقى، وإنما كان عدو طيبة الحقيقى أوالح، وبطانته، الذين قضوا على الإنسان بقضائهم على حريته الشخصية، وحريتـه فى التعبير عن نفسه، لذا فإن الوحش كان من السهل عليه أن ينتصر على طيبة فهى مدينة مهزومة قبل أن يأتيها الوحش، لأنها أسيرة فى يد من يمسكون أجهزة الشرطة.

أدرك أوديب ذلك – ولكن بعد الهزيمة – فطرد أوالح منها غير أنه لم يكن من السهل طرده من قلوب الناس، فإن ذلك يحتاج إلى تربية جديدة، فى مجتمع تأصلت فيه طريقة أوالح وأسرته لمدة أربعمائة سنة.. وإذا كان أوالح قد مضى فلا يستبعد أن يأتى أوالح جديد، لذا فإنه لإزالة آثار الأسـرة الأوالحية لابـد من القضاء عـلى الخوف بالقضاء على أسبابه.

لقد نجح على سالم فى تقديم صورة مدينة مهزومة فى الداخل قبـل أن يهزمهـا أعداؤها، يجعل المؤلف بذلك حرية الفكر هى الطريق الأمثل لبناء إنسان قوى وقادر على صد الهزيمة.

يختلف على سالم عن محمود تيمور فى مسرحيته التى عرضنا لها، ذلك لأن كليهما يعبر عن مشكلة جيله. وهذه المشكلة اختلفت رؤية الجيلين لها؛ فقد كان الصراع فيما قبل كتابة تيمور لمسرحيته قائما حول من هو صاحب الحق فى الديمقراطية بينما كان

(٢٢) المسرحية، ص ٩٥.

الصراع إبان كتابة مسرحية على سالم هو لمصلحة من تكبت الحريات.

ولقد حاول كل منها الإجابة على سؤاله وبطريقته الخاصة، فكان تعرضها لقضية الحرية والفكر يمثل وجهة نظر متكاملة فى الموضوع، وهى تنصب على الحرية السياسية كأساس للتصور، وهى تختلف فى ذلك عن قضية الحرية والفعل.

(ب)

كانت قضية الحرية والفعل أوضح ما تكون فى مسرحيات «سليمان الحكيم» و«عبد الشيطان» و«دموع إبليس» و«فاوست الجديد».

ويمكن تقسيم هذه المسرحيات إلى قسمين: قسم تحدث عن الفعل المحرم وهو مسرحيات سليمان الحكيم وعبد الشيطان وفاوست الجديد، والقسم الآخر تحدث عن الفعل والعجز عن تحقيقه فى إطار المنع الاجتماعى وقد تناولته مسرحية دموع إبليس.

فقد كانت قضية الحرية وانطلاقها دون حدود لتحقيق فعل محرم، هى ما يشغل «الحكيم» فى مسرحية «سليمان الحكيم». أراد بها الحكيم أن يقيم توازنا بين الفعل والحرية، هذا الحلم الذى ما زال أجمل أحلام الإنسان وأجمل ما وعد به[٢٣]، ولم يقصد الحكيم – وهو يقيم تناقضا بين الفعل الحر الذى يمثل القدرة الجامحة وبين الفعل الحر الحكيم العاقل الذى يريد «أن يمسك بأعنة المطية الخطرة»[٢٤] – أن يقف ضد فعل الخلق الإنسانى.

تمركزت فكرته حول الجنى الذى يدور فى فلكه سليمان والصياد.

يمثل الجنى العقل الطموح الذى يرفض الصغائر من الأعمال ويطمح لتحقيق الفعل دون حدود تحده. لقد عصى سليمان فى البداية ورفض أن يذهب مع من ذهب من الجن إلى مملكة حيرام لاحضار خشب الأرز والسرو لبناء بيت الرب، فهو طموح متصور أنه مهيأ لأعمال أرفع من حمل الأحجار ونقل الأخشاب. ولقد كان سليمان فى

(٢٣) روجيه جارودى: ماركسية القرن العشرين، ص ١٧٠.

(٢٤) بيان المؤلف عن المسرحية، مسرحية سليمان الحكيم، ص ١٥٨.

البداية قادرا على الحد من هذه القدرة فحبسه فى قمقم عقابا له ولكن بعد أن استشفع الصياد للجنى وقبل سليمان شفاعة الصياد أن يكون هو والجنى فى خدمته.

قام الجنى بأول عمل جرىء يطلبه سليمان وهو الإتيان بعرش الملكة قبل أن يرتد إليه طرفه. وفعلا نجح الجنى صاحب المواهب والعبقرية والقدرة فى الإتيان به، ثم قام الجنى بعد ذلك ببناء صرح لسليمان كان أعجوبة فى الصنع. وإلى هنا يكون الجنى قد قام بعمل لا غبار عليه. ولكن القدرة على الفعل أفقدت سليمان الحكمة، فاندفع وراء الجنى وقدرته التى سهلت الأشياء الصعبة.

ولم يعرف سليمان إلى أى مصير يقوده الجنى، فقد احتوته فكرة أن يبهر الملكة وينال قلبها عن طريق نتائج عمله، بل أن تعجزها قدرته التى تستطيع مطالعة صفحة الإنسان فيعرف ما تحمله من فكر. وتخبره بالأنباء. ويحادث الطير فيفهم لغته ويسيطر على الجنة والناس.

تعجبت ملكة سبأ من نظرته إليها كأنه يطالع صفحة كتاب. ويكشف لها سليمان عن قدرته، فهو فعلا يقرأ هذه الصفحة وأكثر من ذلك كانت له القدرة على أن يشم رائحة عطرها وبينه وبينها آماد طوال.

بلقيس : إنك لتنظر إلى كأنك تطالع كتابا.

سليمان : (وهو يتأملها) وأى كتاب؟!..

بلقيس : (باسمة) أترانى حقا أستحق منك كل هذا الالتفات؟!..

سليمان : دعينى أطالع صفحة وجهك مليا.. أنت يا من شمت عطرك وبيننا بحار من رمال.. ودعوتك وبيننا آماد طوال!..»[٢٥]

ومع ذلك لم يقرأ سليمان حقيقة غده، انساق وراء الجنى بعد أن عجز أن ينال قلب الملكة، وكانت فكرة الجنى أن باب القلب ككل الأبواب إذا لم يفتح بالمفتاح، فإنه يفتح بغير المفتاح أى يحطم، وأراد الجنى أن يحطم قلب المرأة ليجعله يفتح لسليمان، وكانت أداته فى ذلك حبيبها منذر فإنه حوله حجرا. وكان على المرأة أن تملأ الحوض الرخامى

(٢٥) المسرحية، ص ٦٩.

الذى يرقد فيه تمثال حبيبها. وقبل سليمان على أمل أن يرى معجزة تحطيم القلب وتحويل عاطفته.

وتبكى المرأة حتى لم يبق لملء الحوض غير قطرتين. ولكن سليمان يأخذ المرأة بعيدا. ويكمل الجنى عملية تحطيم قلب المرأة فيدفع وصيفتها شهباء للبكاء فيمتلىء الحوض بالدموع ويعود منذر كما كان ليكون من نصيب الفتاة التى أيقظته بقطرات دموعها. وتخسر الملكة حبيبها وينجح سليمان بذلك فى تحطيم قلبها ولكنه لم يستطع أن ينالها.

ولم يتوقف الجنى ممثل العقل الجموح عند ذلك بل أخذ يدفع الصياد إلى لقاء حبيبته زوجة سليمان فى الحديقة، وتوجه الصياد ولكنه عندما وصل إليها تسمر فى مكانه وتذكر أنها زوجة سليمان فتوقف عن الفعل الجموح.

وإزاء هذا يكون المؤلف قد وقف أمام شخصيتين، شخصية اندفعت وراء فعل محرم لتحقق نزوة شخصية، وأخرى لم تمتد مع جموح العقل فى الاندفاع وراء النزوة المحرمة.

* * *

وقدم محمد فريد أبوحديد بشخصية طوبوز فى مسرحية عبدالشيطان ذلك الاندفاع وراء الفعل المحرم مهما كان الثمن. فهو يستسلم للشيطان ويقبل أن يكون عبده ليحصل على الذهب والمرأة والسلطة.

وقد حصل طوبوز على الذهب والمرأة والسلطة إلى أن أحب ثريا. وهنا وقع تناقض بين الفعل الحر الذى يريده بلاحدود، وبين ماتريده الحبيبة من أن يكون طوبوز مثلا أعلى للرجال بأن يساعدها فى العمل على مساعدة الفقراء بأن يفتح لهم باب العمل وباب الأمل، وأن يحارب معها الشيطان فهى تتصور أن هناك شيطان يجذبهم نحو الشقاء وتطلب منه أن يعدها بصنع ذلك، فيعدها ويحاول الصدق فى وعده.

ثريا : عدنى أنك تعمل معى على مساعدتهم.. تفتح لهم باب العمل وباب الأمل.. هذا الفقر الذى يحطمهم يجب أن يزول كلما نظرت إليهم.. خيل إلى أن شيطانا يجذبهم نحو الشقاء.. عدنى أن نحارب معا هذا الشيطان..

طوبوز : (بحماسة) أعدك بكل قلبى... أى سحر فى حديثك ياثريا[٢٦].

ولم يكن الصدق وحده يكفى ليقوم بفعل مضاد لما تعود أن يقوم به، فهو فى سبيل تحقيق حرية الفعل فقد حريته الشخصية تماما، ولم يعد من حقة التصرف بحرية إلا فى حدود ما يتقبلة أهرمن، لذا كان حديث ثريا له حلما، وهى تريده أن يسعى معها لإصلاح هؤلاء المساكين، عاملا على مضاعفة سعادتها الشخصية، فإنها كلما سارت فى قرية من القرى أحست أن قلبها يكاد يتمزق، كأن أظافر قاسية تنهشه فكل شىء حولها، الطريق والمنزل والطعام والملبس يحتاج إلى إصلاح، وكذلك الأجسام والنفوس والعقول تحتاج إلى دواء ويكون رد طوبوز عليها أن تسيره وترتفع به إلى أفقها:

ثريا : طوبوز سيكون سعينا فى اصلاح هؤلاء المساكين عاملا على مضاعفة سعادتنا... كلما سرت فى قرية من القرى أحسست قلبى يتمزق... كأن أظافر قاسية تنهشه... كل شىء حول الناس يحتاج إلى الإصلاح؟ الطريق... المنزل... الطعام... كل شىء يحتاج إلى دواء: الأجسام... والنفوس... والعقول...

طوبوز : سيرينى ياملاكى... ارتفعى بى إلى أفقك..[٢٧]

لم يكن أمام طوبوز من طريق ليرتفع إلى أفق ثريا. فهو قد نجح بفضل أهرمن ليصبح سيد بورانيا ويهتف الناس له فى كل مكان، وذلك بإحسانه إليهم، وعلى الرغم من احسانه هذا، فانه لم يحقق لهم حرية العمل، لأن العمل الشريف ضد إرادة الشيطان. ولا يريد لهم الشيطان أن يعملوا، لذا فقد ساهم فى سيادة البطالة فى بورانيا مما أدى إلى تخريبها وتحويل أرضها إلى قحل.

يضيق أهرمن بمحاولة طوبوز أن يكون حر الإرداة وحين يريد أن يتحمل ما حدث لبورانيا من خراب يرفض أهرمن أن يمنحه هذا الشرف فهو ليس إلا مستشارا أمينا له:

---

(٢٦) مسرحية عبد الشيطان، ص ١٢٥

(٢٧) المسرحية، ص ١٢٥، ١٢٦.

أهرمن : حقول جرداء ليس فيها عود واحد... بطالة عامة... أصبح أهل بورانيا - من رعاياى (يتردد) أقصد رعاياك.

طوبوز : (يقف فى عنف) هذا فظيع... هذا مريع... لا أستطيع أن أتحمل... إن المسئولية على وحدى

أهرمن : (ناظرا إليه بخبث) لست أنكر طبعا... الفضل كله لك... لست إلا مستشارا أمينا...[٢٨]

يقف أهرمن بشدة أمام محاولة طوبوز التفاهم مع قيسون والد ثريا: فإن طوبوز قد وعده أن يعطيه الفحم والبترول وإذا حصل قيسون على هذه المواد ودارت مصانعه وبذلك يضيع سعى أهرمن كله هباء فهو حريص على ألا يعمل العمال لأنهم بالعمل سيستردون كرامتهم، بينما طوبوز فى صحوته لم يعد يطيق أن يبقوا عاطلين عن العمل يتسكعون فى الطرقات:

أهرمن : (يخفى غضبه) ولكنه إذا أخذ الفحم والبترول ودارت مصانعه ضاع كل سعينا هباء..

طبوز : سيتمكن هؤلاء العمال المساكين من أن يعملوا وأن يستردوا كرامتهم.. لست أطيق أن يبقوا عاطلين عن العمل يتسكعون فى الطرقات[٢٩].

لم يكن هناك وسيلة أمام طوبوز لتحقيق حرية عمله بعد أن سلم نفسه للشيطان. وكانت محاولته غير صادقة تماما. فإن أهرمن عندما تركه ناداه طوبوز راجيا أن يعود إليه ثانية. وهكذا فإن طوبوز فى سبيل تحقيق حرية الفعل الذاتى له فقد حريته الذاتية تماما ولم يعد أكثر من مستشار للشيطان، يقف ضد منح الآخرين القدرة على العمل.

يقدم المؤلف صورة لقناعته الشخصية حول رأية فى العمل وإتاحته للعمال. فهو لا يقف من القضية موقفا مذهبيا يغاير فيه صورة ماهو قائم بالفعل بقدر ما يقدم نداء

(٢٨) المسرحية، ص ١٠٧

(٢٩) المسرحية ص ١٠٩.

للإصلاح، فى إطار من الفكر الرأسمالى. وهو لهذا يقف بجوار قيسون باشا على أنه العدو الوحيد للشيطان لأنه عندما يفتح باب العمل للعمال يفقد الشيطان أهم ما يريده وهو نشر البطالة. ولا يتعدى المؤلف فى مسرحيته هذا الموقف. فهو ينقد بعض الرأسماليين فى إطار من الرضى عن الرأسمالية.

* * *

ويثير باكثير فى مسرحية فاوست الجديد حرية الفعل الذاتى أيضا، ويدخل فيه الإطار السياسى، ولكنه يرفض اليمين واليسار أو على الأصح الرأسمالية والشيوعية. ليجدها بالموقف الإسلامى إزاء حرية الفعل. فإن الفعل فى الإسلام محكوم بالقانون. والقانون مكلف بحماية الجماعة وهدف الفعل هو الوصول بالإنسان إلى الثواب فى الدنيا والآخرة.

سار تصور باكثير لحرية الفعل مع تطور الأحداث فى مسرحية فاوست الجديد.

فإن فاوست الجديد حين اتفق مع الشيطان انصب اتفاقه على أن يحقق له الشيطان كل ما يريد؛ ولكن الشيطان وجد فى بعض ما يريد فاوست خطرا على أهدافه.

كان فاوست يطمع فى كشف روحى يساعد الناس على أن يروا نور الله فيبطل بينهم الظلم والطغيان وينقطع البغى والعدوان.

يظهر التناقض فى شخصية فاوست الجديد من هذا الموقف الذى يحدث خللا فى المسرحية، فإن فاوست الجديد الذى يقبل أن يبيع روحه للشيطان، أى أن يذهب إلى الجحيم إذا ما حقق له الشيطان ما يريد، هو نفسه الذى يتطلع إلى نور الله ويطلب من الشيطان مساعدته. وفى خلال محاولته هذه لم يتوقف عن التمتع بما قدمه له الشيطان من لذائذ الجسد.

ويستخدم المؤلف رفض الشيطان لمساعدة فاوست الجديد فى هذا الأمر ليكون أداته لتبرير تركه للشيطان، ويظهر ذلك من خلال حوار بينه وبين بارسيلز.

فاوست : كنت أطمع أن يتم لى ذلك الكشف الروحى الكبير، إذن لاستطاع

الناس جميعا أن يروا نور الله، فيبطل بينهم الظلم والطغيان، وينقطع البغى والعدوان.

بارسيلز : ألم يكن فى وسع صاحبك أن يساعدك فلماذا قاطعته قبل أن يتم هذا الكشف؟

فاوست : أنا ما قاطعته إلا حين امتنع عن مساعدتى فى هذا الكشف...[٣٠]

وإزاء هذه الحجة خسر الشيطان فاوست ولم يستطع أن ينال منه وقبلت مغفرته أمام الله.

أحرق فاوست اختراعاته التى اخترعها قبل ذلك تكفيرا عن تحالفه مع الشيطان. وكان من بين هذه الاختراعات أسلحة للدمار كما كان من بينها كشف بتحويل الصحارى إلى جنان خضراء.

وإذا فهم أن يحرق فاوست الجديد الكشف الخاص بأسلحة الدمار فإنه لا يفهم حرقه الكشف الخاص بتحويل الصحارى إلى جنان خضراء.

لم يكن تفسير المؤلف مقنعا. وهو يوضح الأسباب التى أدت بفاوست الجديد إلى أن يحرق هذا الاستكشاف إذ إنه يخشى أن من يستحوذ عليه يهلك من شاء من الشعوب بالجفاف أو بالفيضان.

لم يقدم المؤلف - وهو يرفض الاحتكار - بديلا له لجعل قضية حرية الفعل أكثر أقترابا من الناس. فإن قوة الشرق - والتى يمثل لها المؤلف بالشيوعية - تتناحر مع الغرب - ممثل الرأسمالية - لا متلاك الكشف الخاص بالدمار، فلا أمل فى اليسار ولا فى اليمين، وإنما الأمل فى العودة إلى الروحانية والاتجاه إلى الله.

وإذا كان المؤلف قد وجد الطريق إلى الله هو الطريق الأمثل لتحقيق حرية الفعل بالالتزام بأوامره ونواهية. فإن فتحى رضوان وهو يتحدث عن قضية الفعل والحرية فى

---

(٣٠) المسرحية، ٦٦.

الاطار الاجتماعى لم يقدم طريقا واضحا، يمكن أن يخطوه رجل مثل شاهر فى مسرحيته دموع أبليس.

* * *

فإن شاهر يحب ابنة سيده ولكنه يراها بعيدة عنه، يقف بينه وبينها حاجز هو المجتمع، وهو يريد أن يعرف مكان المجتمع أو أن يتجسد المجتمع ليراه ويطعنه بسكين أو أن يمسك به فلا يدعه إلا مخنوقا لأنه يحول بينه وبين ممارسته للفعل الذى يريد.

ترد أم السعد عليه بأنه محموم. ولا تعنى إجابتها سوى استسلامها هى أيضا للواقع الطبقى وأنه شىء مسلم به لا يقبل المناقشة حتى حين يعبر إنسان منفعل عن رغباته فهو فى نظر الآخرين ليس سوى محموم، هذا إذا كانت هذه الرغبات تتخطى الواقع الطبقى.

ينساق شاهر وراء انفعالاته فيتهم أم السعد بأنها ومن على شاكلتها مجانين يقفون ضد سعادته وسعادة أمثاله، لأنهم يكونون المجتمع الأبلة الذى يدوس على هذه السعادة. فإن المجتمع لا يتكلم، ولا يفسر، ولا يشرح، فهو أعمى وأبكم وأصم.

أم السعد : أنت محموم..

شاهر : بل أنت وكل الذين على شاكلتك مجانين.. أنتم الذين تكونون المجتمع الأبلة الذى يدوس على سعادتى وسعادة أمثالى وهو لايتكلم ولا يفسر ولا يشرح... كأنه أعمى وأبكم وأصم!.[٣١]

يكشف شاهر بهذا التعبير عن قناعته بأن حرية الفعل لدية يقف المجتمع دون تحقيقها: وتأخذ كلماته ذات الصوت المرتفع صورة ثائر. ولكن الأحداث بعد ذلك تكشف عن إنسان منفعل لا يريد أن يصنع شيئا لتغيير واقعه وتحقيق إرادته عن طريق محاولته تحقيق الفعل الذى يريده.

ظهر ذلك واضحا حين دخلت عصماء عليه وهو يحادث أم السعد. يرتاع لمرآها، بينما

---

(٣١) مسرحية دموع إبليس، ص ٤٠

تخرج أم السعد وكأنها ارتكبت جريمة لمسايرته فى الحديث عنها.

تحاول عصماء أن تدفعه للحديث معها وتسأله إن كان سكوته خجلا منهـا فهى تعودت منه أن يتكلم وتعود منها أن تسمع، فلا يجيبها إلا بلاشىء، رغم كل ما تحاوله.

عصماء : لماذا سكت؟ خجلا منى؟ لا، لا يا صاحبى فلقد تعودت منك أن تتكلم وتعودت منى أن أسمع...(٣٢)

يستمر شاهر فى كذبه فيقسم أنه لم يكن هناك شىء. فتمد عصماء يدها نحوه تريده أن يمسك بها، فيرتاع ويفزع لهذا ويسائلها عما تصنع فتخبره أنها تمد يدها نحوه. لقد كان يلعن المجتمع منذ دقائق لأنه يفصلها بحاجز لا يرياه دون سبب يفهمانه. وهى هنا تتحدى هذا المجتمع. ويجيبها شاهر بأنه كان محموما. وهو يعود بذلك لموقف أم السعد منه، أى تقبله للواقع الطبقى، دون محاولة أن يقوم بأى فعل لتغييره.

ترد عليه عصماء بأنه إذا كان محموما وهو يتكلم فانها تعرف أن الشعراء هم الذين يقولون الحقائق التى لا يطيقها الناس، وأن الذين يقيمون المجتمع على أساس من الأخلاق حالمون أيضا، وهى تراه محموما وترى نفسها محمومة، ولذا فهما يستطيعان التحدث معا. ويستجيب لها شاهر ويرجوها أن تدعه يذهب.

عصماء : ونحن لا نقول الحقيقة إلا إذا كنا محمومين... الشعراء الذين يقولون الحقائق التى لا يطيقها الناس... الحالمون الذين يقيمون المجتمع على أساس من الأخلاق والمبادئ.. كل هؤلاء محمومون.. وأنت محموم.. وأنا محمومة.. ولهذا نستطيع أن نتكلم معا..

شاهر : ياسيدتى... دعينى أذهب... أرجوك.(٣٣)

وإذا كان شاهر يستسلم للقيد الاجتماعى فان عصماء فى حديثها إلى شاهر لم تتقدم خطوة لتكسر هذا الحاجز الاجتماعى، يتضح ذلك من خلال حديثها معه فهى تأمره بأن يجلس ولا ينصرف، لأنها تريد أن تقول له شيئا.

---

(٣٢) المسرحية، ص ٤١

(٣٣) المسرحية، ص ٤٢.

لم تحادثه عن الحاجز الاجتماعى وطريقة كسره وإنما تحادثت عن مشكلتها دون توضيح. فهى مشغولة بأزمتها مع الشيطان.

لقد فتح المؤلف الباب لنقد اجتماعى يقوم على أساس من شخصية شاهر الذى تعترف الفتاة أنها لو لم يكونا أعضاء فى المجتمع لكان زوجا مناسبا لها. ولكن المؤلف يبتر هذا الموقف الذى بناه على شخصية شاهر الضعيفة فهو لم يهتم بتطويرها مع الأحداث.

إذ إن المؤلف لم يكن يريده أن يكون موضوعا تقام عليه المسرحية، ولذا فقد أصبحت شخصية شاهر فى المسرحية تمثل عبئا فيها، ولم يكن الاستغناء عنه مضرا بأحداث المسرحية ولا تطورها. وحتى حين يظهره المؤلف قويا يحاول الوقوف أمام الشيطان، لم تكن قوته مقنعه كما أنه اختفى بعد ذلك دون أن يكون له أثر فى الشيطان، سوى بعض ألفاظ يطلقها وصفا للإنسان.

يستمر المؤلف فى تصوير حرية الفعل فى شخصية أخرى فى المسرحية هى شخصية ابن الشيطان.

فقد كان ابن الشيطان حرا فى تحقيق الفعل الخير بعيدا عن أيه قوة تصده عن ذلك، إذ إن أباه كان يحميه من الشياطين فعجزوا عن الاقتراب منه.

ورسم المؤلف شخصية ابن الشيطان فى صورة «الولى» كما يراه أهل الريف. ذلك الرجل الخير الذى يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر. واتخذت صورة دعوته للخير ذلك الحيز الضيق فى العلاقات الاجتماعية، من إصلاح بين الزوج والزوجة، ودفع الفلاحين للتراحم والتواد بينهم.

وفى أول مشهد يظهر فيه يرسل تحيته للفلاحين المنتظرين قدومه يسلم على الخالة، ويسأل عن أب أحدهم، يلوم زوجه لأنها أتته دون زوجها.

أراد المؤلف بهذا المنظر أن يكشف عن شخصية هذا الابن، وقدرته على زرع الحب فى النفوس.

لم تكن شخصيته فى هذا المنظر تزيد عن شخصية شيوخ القرى المصرية وبعض رجال الدين فيها، ومن يسميهم الناس فى القرى بأولياء الله. وهو لا يحمل رؤية اجتماعية توضح الخير والشر. فهو لا يزيد عن كونه رجلا طيبا يجد الناس راحة فى حديثهم معه عن غلام ولد أو فلاحة رزقت عجلا من بقرتها السمينة وهو يبارك الغلام والعجل أيضا.

السيد : نعمتم صباحا... أهلا خالتى... وأنت أين أبوك؟... لا... لا... لن أكلمك مادمت قد جئت من غير زوجك (ثم يقول بصوت عال) الجميع بخير.

الفلاح الثالث : لقد رزق أحدنا غلاما... كما رزقت بقرتها عجلا سمينا!...(يشير إلى الفلاحة صاحبة البقرة)

ابن الشيطان : مرحبا بالغلام... وبالعجل السمين[٣٤]

لقد نجح ابن الشيطان بدعوته الأخلاقية فملأ الإقليم سعادة. وكانت السعادة فى المسرحية تعنى اختفاء المجرمين، فلم يعد هناك مجرمون ولا جرائم ولا خمر ولا ميسر.. واختفى قاطعو الطريق. وفر المرابون، وأقفرت الحانات، وتاب الأشقياء. لقد علم الفلاحون الغناء والتعاون، فزرعوا الأرض البور، وردموا البرك وأقاموا الجسور.

وليس فى دعوة ابن الشيطان إلى الخير المطلق، محاولة للوصول إلى تفهم لطبيعة العلاقات الاجتماعية التى تؤدى إلى خير دائم، لا يهتز، إزاء أى موقف نفسى يتعرض له الناس، فيهدمون به ذلك الخير، هذا فضلا عن أن ابن الشيطان لم يستطع أن يمنع الظروف التى تدفع إلى فعل معاكس لفكرة الخير التى يدعو إليها. فلا زال هناك رجل استطاع شيطان الحقد أن يدفعه إلى قتل ابن الشيطان.

ولم يكن شيطان الحقد لينجح لمجرد دفعه الناس إلى الحقد، إذ إن الحقد لا ينجح إلا فى ظروف يعجز فيها الإنسان عن تحقيق الفعل الحر بالعمل الشريف فيقوم بتحقيق فعل آخر يحرر به نفسه من الحاجة، وتكون الجريمة أداته لذلك.

(٣٤) المسرحية، ص ٦٧.

وكان الرجل الذى اغتاله يعيش فى حجرة بها فراش تبدو قذارته، وقطع محطمة من الأثاث، ويلبس ثيابا ممزقة وحذاء باليا. وهو لا يكاد يجد قوت يومه إلا من الفتات الذى يدفع ماء وجهه ثمنا له.

وكان ابن الشيطان يحسن إليه كلما رآه ويوصى أتباعه به خيرا. ولكن دعوة الخير التى تبنى على الإحسان لا تحقق الوفاق الاجتماعى للفرد. ولم يقم ابن الشيطان بمحاولة جذرية للإصلاح الاجتماعى لذا فإن قتل هذا الرجل له لم يكن مستغربا. وإن أراد المؤلف أن يجعله كذلك، فهو يريد أن يقول إن بقية الشر قادرة على قتل الخير. وليس الأمر كذلك إذ إن الأمر يحتاج إلى نظرة كلية لأسلوب الإصلاح قائمة على تحرير الفرد من الحاجة. أما النظرة الجزئية التى تكتفى بالدعوة للمثل فإنها لا تستطيع أن تقيم فردا صاحب ضمير أخلاقى حى.

وحين ملأ شيطان الحقد الحاجة فى نفس هذا الإنسان لم يتردد فى قتله وقد تم الاتفاق على القيام بمهمة قتله دون صعوبة تذكر:

صاحب الغرفة : الإغواء أقوى من أن يرد ولكن الأمر مخيف وفظيع.
إبليس : ستراه أهون مما تظن.. انتهينا.. لقد اتفقنا..
صاحب الغرفة : وكيف أرى هذا الذهب كله ولا نتفق..؟![٣٥]

وكان المؤلف مثله فى ذلك مثل محمد فريد أبى حديد يؤمن بالإصلاح ولا يرتقى فى نظرته العلمية للتحليل الاجتماعى. ومن هنا كان لابد أن ينتهى الطريق بأى فكرة إصلاحية إلى الإنغلاق. فإن قضية حرية الفعل لكى تسير مسارها الصحيح لابد لها من نظرة أوسع من الدعوة الإصلاحية، وإلا فإن الفعل المضاد هو الأقدر على التحقق.

لكى تحقق حرية الفعل مسارها الصحيح لابد من ارتباطها بقضية حرية الملكية.

---

(٣٥) المسرحية، ص ١١٩.

(جـ)

تعرض على أحمد باكثير لقضية حرية الملكية فجعلها محور الصراع الذى تدور عليه المسرحية.

وتبدأ أحداث المسرحية بمجاعة حاقت بالأهالى. ويريد أوديب حل مشكلة المجاعة بوضع يده على أموال المعبد وإعادتها للشعب. فإن هذه الأموال حصل عليها المعبد دون وجه حق.

كان المعبد يقوم بعملية استلاب لأموال الشعب عن طريق جوكاستا. إذ إن كبير كهنة دلف لوكسياس يعرف أن أوديب قاتل لايوس. وحتى لا يصنع شيئا ضد أوديب فإنه كان يبتز جوكاستا التى كانت تقدم للعبد النذور والقرابين طمعا فى إسكات الكاهن الأعظم. أدى هذا إلى تجمع المال فى يد الكهنة ولم يبق للشعب شىء يعيش عليه. وتحذر جوكاستا أوديب من أن ينفذ عزمه.

أوديب : يا حسرتا.. لقد كانت نذورك تلك وقرابينك من أسباب هذه المجاعة التى حاقت بالشعب، إذ ظللت تجرين من خزينة الدولة إلى المعبد حتى تجمع المال فى أيدى هؤلاء الكهنة فلم يبق للشعب شىء! حرام على العيش فى ظلك يا جوكاستا إن لم أعد للشعب أمواله وأملاكه!

جوكاستا : فلسوف يعلن الكاهن أنك قاتل لايوس!..[٣٦]

ويعيش أوديب صراعا طويلا بين تهديد لوكسياس بأن يفضح أمره، ويعلن للناس أنه ابن لايوس، وقاتله، وزوج أمه

ويستمر أوديب فى إصراره على إنقاذ الأهالى من المجاعة، بمصادرة أموال المعبد.

كان المعبد مصدر إثم كبير لطيبة. وكان كاهنه الأكبر محتالا مزيفا فى سبيل جمع المال للمعبد.. وهو فى سبيل الحصول عليه صنع لعبته التى انتهت بقتل لايوس وزواج أوديب من أمه.

(٣٦) مسرحية مأساة أوديب، ص ١٠.

وحاول ترسياس أن يمنعه من صنع ذلك فطرده من المعبد بحجة الإلحاد.

وبعد أن تراكمت الأحداث وأخذت صورتها النهائية فى حياة أوديب، يرفض أوديب منح الكاهن المال.

أخذ الكاهن يساوم أوديب حتى يمنعه من توزيع أموال المعبد على الشعب بإخفاء الحقيقة عنه إن هو لم يمس هذه الأموال. ويرفض أوديب ويسانده ترسياس الذى جاء إليه ليساعده فى مواجهة المحنة الجديدة.

واجتمع الناس بأوديب يطلبون منه أن يرفع عنهم العذاب بأن يقتص من الرجل الذى قتل أباه وتزوج أمه. فإن الكاهن لم يكن حتى هذه اللحظة قد أعلن اسم أوديب ليدفعه إلى التراجع.

ويبلغ أوديب شعب طيبة أن سيرفع عنهم العذاب اليوم بأن يطعم جائعهم، ويكسو عاريهم، ويداوى مريضهم ويغنى فقيرهم.

ويخبره أهل طيبة أن الأسباب التى أدت إلى عذابهم ليست لوجود رجس بينهم فإن هذا الرجس كان موجودا من قبل، وما أصابتهم المجاعة قبل هذا العام، وإنما أصابتهم لأنه ترك أموال الأمة تتكدس فى أيدى هؤلاء الكهنة - يحتجزونها دونهم وهم يموتون جوعا. وقد قرر هو أن يرفع هذا البلاء، بأن يوزع عليهم هذه الأموال بالعدل والسوية.

ويعترض لوكاسياس على هذا بأن أموال المعبد هى أموال الإله. ويتهم أوديب بالإلحاد فهو يبغى أن يصادر هذه الأموال ليستنزل عليهم غضبا أشد مما هم فيه.

وقبل أن يعلن لوكسياس إتهامه لأوديب أعلن لشعبه أنه صادر أموال المعبد وأملاكه وأضحت الآن فى يد رجاله، وأنه سيوزعها عليهم قبل أن تغرب شمس اليوم.

كان أوديب يلقى بحديثه هذا فى الوقت الذى ذكر فيه لوكسياس أن أوديب يحقد عليه لأنه أذاع الوحى، ولم يشأ أن يكتمه وزيد على ذلك ضغطا على أوديب بأن الوحى ينص على أن ذلك الرجس يقيم فى قصر الملك.

وعندما يسمع أوديب ذلك يطالبه بأن يخبرهم عنه فيرد عليه لوكسياس أن على الملك أن يكشف ذلك بنفسه.

ولا ينفع هذا الضغط فى التأثير على أوديب فهو يبلغ أهالى طيبة أنه سيضغط على الكاهن ليعلن وحيه. وحين ينتهى أوديب من ذكر تنفيذه لقراره. يسقط فى يد لوكسياس فيبلغ أهالى طيبة بأن أوديب هو ذلك الرجس:

أوديب : إنى أعرف يا أهل طيبة كيف أحمل هذا الكاهن على أن يعلن لكم المقصود بوحيه.. اعلموا جميعا أننى قد صادرت أموال المعبد قبل أن تحتشدوا فى هذه الساحة.. إن أملاك المعبد وأمواله قد أصبحت الآن فى قبضة رجالى وسأوزعها عليكم قبل أن تغرب هذه الشمس.

لوكياس : لا جرم يا شعب طيبة أن يقع هذا العدوان على أموال المعبد من أوديب.. فإن الرجس الذى عناه الوحى.. هو الشخص الذى قتل أباه وتزوج أمه.. وقتل ملككم لايوس..»[٣٧]

كان المؤلف يصور أوديب فى البداية ملحدا لا يؤمن بإله حتى جاءه ترسياس فأعاد إليه إيمانه.

وتبدت محاولة أوديب قبل ترسياس، محاولة من رجل اشتراكى يريد تحقيق حرية الملكية لجماهير شعبه، إلا أنه بعد ظهور ترسياس أخذ صورة الشخص المسلم الذى يريد أن يضع الأمور فى نصابها ويعيد للأهالى الحرية فى أن يطعموا.

ولقد أراد المؤلف بهذا أن يعلن أن أى دعوة لحرية الملكية لجماهير الشعب هى دعوة إسلامية. كان يدعو لذلك فى الوقت الذى كانت فيه الحركة الإسلامية على أشدها سنة ١٩٤٩. ومع أنها كانت مضطهدة سياسيا إلا أنها ضربت جذورها بقوة فى الأرض المصرية فى ذلك الوقت.

ويسبق ظهور هذه المسرحية ظهور كتاب العدالة الاجتماعية فى الإسلام لسيد

---

(٣٧) المسرحية، ص ١١٨.

قطب. هو يعد أكمل محاولة لصياغة النظرية الإسلامية عن العدالة الاجتماعية لمواجهة الحركة الماركسية فى ذلك الوقت.

وهؤلاء الكتاب الإسلاميون كانوا يحاولون التوفيق بين النظريات الاقتصادية وبين الإسلام. وكان التراث الإسلامى، بما فيه القرآن والسنة وتاريخ السلف الصالح يوجههم. يضاف إليه قناعتهم بأن كل خير هو إسلام، وأن كل ما لا يصلح للناس، فهو ليس إسلاما.

ولم يكن سيد قطب ولا باكثير من الإخوان المسلمين فى ذلك الوقت ولكنهم بعد هذا التاريخ وبالتحديد إبان عودة جماعة الإخوان إلى العمل سنة ١٩٥١ كان سيد قطب هو فيلسوف الحركة. كما كان المؤلف أحد كتابها الرسميين. نشرت له مسرحيات قصيرة فى جريدة الدعوة وجريدة الإخوان المسلمين بعد ذلك.

وبعد أن حلت الجماعة عام ١٩٥٤ أعلن المؤلف أن هدفه من كتابة هذه المسرحية هو الوقوف ضد المتجرين بالدين[٣٨]، ويعنى بهم الإخوان المسلمين.

وهذا التخلى عن الجماعة لا يعنى أنه تخلى عن معتقداته الإسلامية وهو فى هذه المسرحية مثله فى غيرها من المسرحيات من أنصار الإسلام. ولم يتعد الإسلام فى نظره عمليات التعديل فى المجتمع. أما الثورة الاجتماعية بالنظر إلى تحديد الملكية فهذا ما لم يتسع ذهن المؤلف للحديث عنه كما لم يتسع له فكره.

وهو بهذا كان شأنه شأن دعاة الإصلاح فى مسرحياتهم من أمثال أبى حديد وفتحى رضوان.

ولم يخرج توفيق الحكيم كثيرا عن هذه الوجهة فى مسرحية إيزيس وهو يتعرض لقضية حرية الملكية. فلم يكن لأحد الحق فى الملكية من جمهور الشعب، إذ كان طيفون يرسل رجاله لاغتصاب ما يملكه فقراء الفلاحين.

ولا يدخل ما يتعرض له الحكيم فى إطار متسع، يعرض لحرية الملكية وإنما يدخل فى إطار ضياع العدالة. وهذا ما يعرض له البحث فى الفصل التالى.

(٣٨) انظر، على أحمد باكثير، من تجارب المسرحية، ص ٩٢.

الفصل الثانى

العدالة

ترتبط قضية العدالة بالحرية ارتباطا كبيرا، فقد سارت كلتاهما فى خط تطورى واحد مع احتياجات الانسان إليهما.

ولم تكن الحرية والعدالة متقاربتين فى بعض الأوقات فان الحرية لدى شخص قد تكون ضد عدالة شخص آخر.

كما أن عدالة طبقة قد تعنى فقد الحرية لطبقة أخرى.

كانت احتياجات الإنسان للعدالة أوضح من احتياجاته للحرية. إذ أنه حتى فى ظل حرية طبقة دون أخرى كانت الطبقة الأخرى الفاقدة لحريتها فى حاجة إلى القانون. وقد يعنى القانون فقدها لحريتها. ولكنها فى حاجة إلى تحديد المسئوليات ومعرفة الحدود.

لم يلتق مفهوم الحرية والعدالة إلا فى العصر الحديث وإن كانت لازالت الخلافات قائمة. حول معنى الحرية، ومعنى العدالة لدى أصحاب النظريات الاجتماعية.

ومايتبع العدالة من قوانين هو أسلوب حياة حضارى اتخذ شكله مع بداية ظهور الحاجة إلى العدالة وإذا كانت العدالة تعد «نتاجا متأخرا من عملية التمدن»[1] فإن الحاجة للعدالة وصياغة القوانين الخاصة بها سبق الصورة الكاملة للدولة. فهذه القوانين ظهرت مع بداية عملية التمدن إذ لم تكن الجماعات البدائية فى حاجة ماسة للبحث عن أسلوب فى الحياة يوجههم لحفظ العدالة، لأن العدالة كانت قائمة فى إطار حياتهم الاجتماعية وذلك عندما كانت القبيلة مسئولة عن الفرد وعن احتياجاته فكان الفرد

(١) كاسيرر: المرجع السابق، ص ١٢٨

يجد احتياجاته داخل إطار القبيلة، وكانت المسئوليات الاجتماعية موزعة على الجميع بقدر متساو، وموزعه حسب قدرات الفرد وطاقاته الفردية.

وعندما تحول سيد القبيلة إلى حاكم، نشأت معه طبقة مساندة لحكمه، وكانت هناك طبقة أخرى فى مقابلها وهى طبقة عامة القبيلة. ومن هنا ظهر الفصل بين الطبقات تحدده الملكية الخاصة لكل منهم.

لم تتم هذه النقلة بصورة تلقائية أو سلمية، وإنما تمت بعد صراع مرير انتهى بتغلب أصحاب الملكية الخاصة وسيادتهم على الأرض، والإنسان معا. وبهذه السيادة لم يتحول الإنسان مباشرة إلى قن. وإنما جعل فى إطار هذه الطبقة المحكومة درجات. تبدأ من خادم حر للطبقة قادر على التعامل معها عن طريق قدراته الحركية والذهنية فيقوم بتوزيع انتاج أرضها. وكان هذا هو التاجر. وكانت قدرته مرتبطة دائما بسلطة صاحب الأرض وحمايته له.

وكان يلى التاجر فى الدرجة الأجير، الكلف بالقيام بأعمال من شأنها أن تساهم فى رفع قدرة صاحب الإنتاجية.

وينتهى قاع هذه الطبقة بقن الأرض. وكان هو الأكثر عددا والأكثر صراعا مع صاحب الأرض، وكان أيضا الأكثر خضوعا.

وخلال الصراع بين صاحب الأرض، وبين الطبقة المحكومة، كان يلجأ إلى المعبد لتحكيمه، وكان هذا التحكيم يرد إلى الكاهن صاحب السلطة السماوية المفوض من الإله وكثيرا ما يقوم بدور محايد قد لا يرضى جميع المتخاصمين، ولكنه لا يغضبهم إذ أن الكاهن كان يهمه أن يقوم بعملية التوفيق بين طائفة العبدة.

كانت مجموعة الأحكام الصادرة من المعبد هى العرف السائد الذى تشكل منه أول قانون التزم به الإنسان وكان ذلك فى مصر قبل أنّ تتوحد فى أمة واحدة حيث كان الدستور الأساسى للأحكام قد وضع أما من خلال اللاهوت المنفى بسيادة بتاح فيه، أو اللاهوت الشمسى بسيادة رع فيه.

وكلا اللاهوتين، كانت العدالة أهم الأسس الواردة فيهما، ويحتويان على نصوص

واضحة تجعل من الماعت فوق الالهة، وتحتوى متون الأهرام أيضا على أدلة قاطعة لا تقبل الشك على أن طلبات «العدالة» والحق «كانت قوتها أقوى من سلطان الماعت نفسه»[٢] والماعت تعنى لديهم العدل والحق والصدق[٣].

عد المصريون ملوكهم آلهة. ومعنى ذلك أن عليهم مراعاة العدالة فى جميع شئون رعاياهم، فإنهم «كانوا يدركون أنهم كآلهة لهم الحق فى أن يتعبد لهم رعاياهم، ومع ذلك فإنهم كآلهة كانت الرحمة شعارهم وميزة لهم»[٥]

وقد ضرب بعدل الوزير خيق الأمثال «بسبب الحكم الذى أصدره ضد أقاربه عندما كان يرأس جلسة للتقاضى»[٥]

أخذ على بيبى هذا بعد مئات السنين من وفاته «أنه جار فى حكمه على بعض أقاربه، وعشيرته الأقربين منحازا للغرباء خوفا من أن يتهم بمحاباة أقاربه، وأنه عندما استأنف أحدهم الحكم الذى أصدره أصر على إجحافه»[٦]. عد ذلك منه تخطيا للعدالة.

تبين هذه القصة مدى حرص بيبى على سمعته رجلا عادلا يتهم بمحاباة أقاربه وأن أوقعه ذلك الحرص فى البعد عن العدالة: كما أن هذه القصة تكشف إلى أى مدى لم تكن كلمة القاضى هى الأخيرة وإنما كان الحكم يستأنف. وهذا لون من ألوان العدل الذى كان سائدا فى مصر القديمة.

حفظت نسخة خطية من خطاب وجهة الملك مشافهة إلى وزيره الأعظم كلما أسندت مسئولية الحكم إلى وزير جديد، يرجح تاريخ هذه الوثيقة إلى الدولة الحديثة، وأهم ما تنص عليه الوثيقة هى حفز الملك وأمرة للوزير أن يلتزم بالعدالة «لأن التحيز يعد طغيانا على الإله»[٧].

---

(٢) برستد، المرجع السابق، ص ١١٤

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٩

(٤) مرجريت مرى، المرجع السابق، ص ١٠٢

(٥) برستد المرجع السابق، ص ١٤٠

(٦) المرجع نفسه، ص ٢٢٣

(٧) المرجع نفسه، ص ٢٢٤

لم يكن الفرعون وحده هو الذى يحرص على العدالة، وإنما كان ذلك سمة عامة فى المجتمع، يفخر به رجالات الدولة، ويحرصون عليه، وعلى أن يعرفوا به. ويذكر أنتف الرسول الملكى فى الأسرة الثامنة عشرة أنه كان حاميا لليتيم وأما للخائف المذعور وقامعا للمشاغب ومحاميا لمن اغتصب خصم قوى أملاكهم(٨) كما يذكر أحد الكهنة أنه لم يستول على متاع أى شخص قسرا»

وهكذا كان حب العدالة يمثل عادة مرعية وتقليدا يحرص عليه الناس. ولكن كثرة الحديث عن العدالة تبين أن هناك ظلما يقع على البعض، وأن محاولة الفرد أن يبرئ نفسه منه لاينفى أن هناك غيره ممن يقوم بهذه المظالم فى نهاية عصر الدولة القديمة وفى نهاية عصر الدولة الوسطى.

وقد حدث قبيل نهاية هاتين الفترتين أن دخل الغزاة مصر وأدى هذا إلى ضياع العدالة كلية واختفاء قوة الماعت. وهنا كان الخيال الشعبى يتحرك نحو آلهته ويبنى القصص حولهم وحول الصراع من أجل العدالة.

وفى قصة، يرجع تاريخها إلى أخريات الدولة القديمة يظهر كيف كان الشعب يطالب بالعدالة وينشدها ويحرص عليها. ويخيف المغتصبين بقوة الآلهة. وهذه القصة مشهورة لدى دارسى المصريات بعنوان «قصة الفلاح الفصيح».

ولما كان الصراع مستمرا لدى الإنسان ومحاولته الحصول على عدالة وجودة وعلى عدالة أن يكون له الحق فى أن يعيش فان هذه الصورة انتقلت فى ذهنه على أنها حالة صراع دائم لا ينتهى ليس بين بنى الإنسان فحسب ولكن بين الآلهة أيضاً وكلما نما فكر حول إله على أنه حامى العدالة زاد معتنقوه وكلما حاول مبشر أن يدعو لإلهه جعله العادل وحامى العدل ورسم صورا يستشهد فيها على عدل إلهه، وكانت أهم الصور فى مصر هى صورة الإله أوزوريس الذى كانت عبادته عبادة شعبية، وكان الها اختفى به أقنان الأرض فى مصر بمزيد من الحب والإعزاز فكان إله القمح والزرع وكان إله

(٨) Breasted, H. J. **Ancient Egyptian Records,** 1907. London: Univerity Press, Vcl II, »P. 299«.

الفيضان كما كان أيضا قاضى محكمة الآخرة حامـل ميزان العـدالة معـاقب المجرم بالعذاب ومكافىء الخير بأن يجعله من بين خدامه.

كان المصريون بذلك أول من تصور أن العدالة ميزاناً وأن ميزانها لا يختل ولا يحابى وكان أوزريس هو الاله الذى لا يختل ميزانه ولا يحابى فلقد كان أوزريس بين الناس وعانى من الظلم حتى قتل ثم ارتفع ليكون قاضى محكمة الآخرة، وعانى ابنه كثيرا لينال حقه من مغتصبيه وهو بهذا كان الصورة المثلى للإله المعذب من أجل العدل مما قربه إلى ذهن أقنان الأرض وبعض أصحاب المصالح الصغيرة المرتبـطة بأصحـاب الأرض، وفيها يبدو أن مقتنى دعوة هذا الإله والمدافعـين عنه ونـاشرى دعـوته هم أصحاب هذه المصالح من الطبقة المستعبدة.

كان الفلاح الفصيح واحدا من أبناء هذه الطبقة. وهو لم يكن قنا للارض ولكنه كان تاجراً من سكان حقل الملح وهو وادى النطرون وكان يسافر من حين إلى آخر إلى مصر ليبيع محصول أرضه محملا على حمـير له وكـان يحمل فى إحـدى رحلاتـه «السمار» ونبات «رمت» و «النطرون» والملح وعصى من... «ثيو» و «قضبان» «تحو» وجلود الفهـد وفرو الـذئاب. والخيـزران والحصى ونبـات «ثنم» ونبـات «خبـرور» و «ساهرت» و «ساسكوت» «ونباتات» وأحجار «ستون» وأحجار «عباد» ونبـاتات «أبسا» ونباتات «أنبى» ويمام وطيور «نعرو» وطيور «وجس» ونباتات «وبن» ونباتات «تبسو» و «جنجنت» وشعر الأرض «وأنست» ومكيال واف من كل محصولات «حقل الملح»[٩].

أتجه هذا الفلاح إلى مدير البيت الكبير، يطالب بحقه ،وهو فى ذلك يرغب فى العدل ويهدد بعقاب الآلهة حامية العدالة ويطالبه بأن ينطق بالعدل وأن يقيمه لأنـه خطير وعظيم ويعيش طويلا والثقة به قد عرفت فهو يؤدى إلى العمر الطويل المحترم. هل الميزان يحيد؟ فإذا كان الأمر كذلك فإن ذلك يكون بسبب كفتيه اللتين تحملان الأشياء ولايجوز وجود الظلم مع القانون؟[١٠].

(٩) سليم حسن، المرجع السابق، ص ٥٧.
(١٠) المرجع نفسه ٥ ص ٦٨.

وعنه ما يئس الفلاح من وجود صدى لشكواه أخذ يهدد بأنه سيقدم هذه الشكوى مباشرة إلى الآلهة... تأمل أنى أشكو إليه وأنت لا تسمع شكواى فسأذهب وأشكو منك إلى أنوبيس»[11].

ينفذ القانون بعد ذلك ويعود للفلاح ما اغتصب منه. فإن الحاكم يلتزم بالعدالة التى يحتاجها هذا الفلاح التاجر.

وإذا كان التاجر يحتاج للعدالة فان قن الأرض يحتاج إليها أيضا. ولكن مفهوم العدالة لدى كل منها مختلف. فان مصلحة التاجر وكذلك الملاك ترتبط - بالقانون وثباته والعدالة وتحققها فى صورة التزام بهذا القانون. غير أن ثبات القانون والتزام العدالة به لم يكن يعنى بالنسبة للقن سوى ثبات عبوديته وتصبح العدالة بالنسبة له هو تغير التشريع الذى تستند إليه العدالة ولا تتغير التشريعات إلا بالثورة على الوضع السائد ولم تذكر المصادر التى بين يدى الباحث أى لون من ألوان الثورة على الوضع الإقطاعى السائد فى مصر القديمة.

وفيها يبدو أن انتشار عبادة أوزيريس خففت الكثير من القيود على أقنان الأرض فلم يكن الطريق مسدودا أمام أى صاحب قدرة منهم ليرتفع من قن إلى مالك صغير للأرض أو تاجر. فإن الاقتناع الفكرى بالدين ويمثله الأخلاقية التى تكونت طوال تاريخهم كان يمثل الثقافة العاملة لهم جميعا.

ومهما يكن فإن الإله الذى اتجهوا إليه سواء أكان أوزيريس أم بتاح أم آمون فإنهم آمنوا بهذا الإله راعيا للعدل.

هذا فضلا عن أنهم عدوا (ماعت) ربة الحقيقة التى تعرف أهل الطبقات الممتازة على آلهتهم. ولم يجعلوها كائنا من لحم ودم بل هى ذلك الشىء المجرد الذى يمثل الحق والحقيقة[12].

أدى هذا التصور إلى أن تتم بعض التنازلات باسم العدل من أصحاب الأرض بما

---

(١١) المرجع نفسه، ص ٦٩

(١٢) إرمن، المرجع السابق، ص ٦٨

لا يتعارض ومصالحهم العامة. وكلما احتاج الأمر إلى مزيد من التنازلات لكى يتحقق كل عدل التجار وصغار الملاك وأقنان الأرض آخذت أسطورة الصراع بين أوزيريس وست وكذلك بين حوريس وست تنمو فى جو يكشف عن الضرورة الملحة لتحقيق العدل. وكانت النهاية دائما تمثل تحقيق العدل.

وبهذا حول الإنسان ذلك الصراع المرير من أجل العدالة بين الإنسان إلى صراع يدور بين الآلهة. وكان جمهور العبدة يغير فى صورة القصة، ليجعل إلهه هو الراعى لهذه العدالة.

وقد برزت هذه الصورة كاملة فى أسطورة أوزيريس وصراعه مع ست وقصة المحاكمة بين حوريس فبعد أن قضى ست على أخيه أوزيريس لم يستطع أن يتسلم حكم مصر مباشرة وإنما توجه إلى محكمة الآلهة التى يترأسها رع وفى روايات أخرى يترأسها آمون وتتكون من تاسوع الآلهة ثلاثين من هيئة المحلفين[١٣].

استمرت هذه المحاكمة أكثر من ثمانين سنة[١٤] دون أن يتخذ قرار فى صالح أى من الطرفين، ومن الغريب أنه فى إحدى الروايات التى وصلتنا عن قصة المحاكمة[١٥] يظهر فيها «رع» متحيزا إلى جانب «ست».

ينقسم هذا التاسوع شطرين أحدهما فى صف ست والآخر فى صف حوريس وكانت وقفة أوزيريس المتشدد فى صف ولده هى التى منعت من اتخاذ قرار لصالح «ست».

لم يحسم هذا الصراع سوى أوزيريس، فقد أرسل لرع وللتاسوع، يستنكر أن يستعمل القوة مع ابنه[١٦]، وهدد بأن يستخدم رسل الأرض التى يعيش فيها، وهم لا يخافون أى أله أو إلهه، وهم قادرون على احضار قلب أى انسان يرتكب خطيئة[١٧].

---

(١٣) انظر، المرجع نفسه، ص ١٤٦، ١٤٧

(١٤) انظر سليم حسن، المرجع السابق، ص ١٤٢ - ١٦١

(١٥) المرجع نفسه ص ١٤٦

(١٦) المرجع نفسه، ص ١٥٧

(١٧) المرجع نفسه، ص ١٥٩.

وهنا تحرك أتوم وطلب من إيزيس أن تكبل ست وتحمله بأغلاله إلى عين شمس وهناك قبل ست أن يكون حوريس ملكا على مصر، وسمح رع لست أن يسكن معه السماء كابن له[١٨].

هنا لم تتحقق العدالة بالحوار المقنع أو إعطاء صاحب الحق حقه، حتى بين الآلهة. فلقد ظلت تتصارع الآلهة حول حق واضح هذه المدة الطويلة من الزمن.

وقصة المحاكمة هذه تتحدث عن الصراع قرب لحظة النهاية. بدأت بظهور الإله شو ابن رع يتكلم أمام أتوم: إن العدالة هى رب القوة فنفذها، أعط الوظيفة أى وظيفة الملك إلى «حور»[١٩]. ووافق تحوت أيضا على هذا القول إلا أن رع استنكر عليهم أن يتخذوا قرارهم دونه وغضب لأنه كان يريد أن يمنح الوظيفة «لست»[٢٠].

وهنا يظهر واضحا أن هناك موقفين متعارضين أحدهما موقف التاسوع وهو يؤيد حوريس وموقف رع يؤيد ست. ويعتمد التاسوع فى حجته على القانون الوراثى الذى يجعل للابن حقا فى أن يرث والده. وأعلن تحوت إله الحكمة هذا الرأى. «فهل ينبغى للانسان أن يعطى وظيفة أوزيريس إلى ست فى حين أن ابنه موجود هنا»[٢١]. ولم يعجب رع من هذا المنطق فغضب لهذا وظهرت محاباته واضحة لست.

كان موقف التاسوع واضحا ومبررا، فإن العدالة فى نظرهم هى ثبات القانون، وإن الاستثناء، والمحاباة، كسر لهذا القانون، ومع هذا فهم لا يواجهون رع بقوة فيتقبلون المشاورة مع آلهة آخرين مثل نوت والدة رع. وحين لا يتقبل رع حكم والدته يثور «بابى» على «رع» ويسبه فى مواجهة التاسوع. ويغضب «رع» ويثور، ويرفض التاسوع تهجم «بابى» على رئيس مجلس التاسوع الاله «رع»[٢٢].

(١٨) المرجع نفسه، ص ١٦٠

(١٩) المرجع نفسه، ص - ١٤٣

(٢٠) المرجع نفسه، ص - ١٤٤

(٢١) المرجع نفسه.

(٢٢) سليم حسن: المرجع السابق، ص ١٤٧

ولم يكن موقف صانعي الاسطورة متناقضا في هذا، فهم يؤيدون فكرة ثبات القانون، ومنح الأحقية لصاحب الإرث.

وهم أيضا يريدون التماسك لاطار هذه المجموعة، واحترام الرئيس جزء من القانون، والصراع معه ضياع لقانون عدالتهم، وفي الحوار معه بقاء لتماسك الجماعة. وهذا ما أداهم للرضوخ لرع وتقبل أن يدور صراع بين حوريس وست، تكون للغالب فيه أحقية ملك مصر. هذا الصراع الذي أعلن تحوت منذ البداية رفضه له لأن الانتصار فيه لا يمكن من معرفة الكذاب[٢٣]. ومع هذا فان الدعوة للصراع بينهما كانت محلا للتوفيق بين رع وأعضاء التاسوع.

يمثل الحل التوفيقي وجهة نظر الإقطاع من العدالة. فحين يكون طرفا الصراع على درجة من القوة، يمكنها من مواجهة أحدهما للآخر حرصا على مصالحه، فإن ثبات القانون هنا يعد ضرباً من العبث. والمواجهة تعني البقاء للأصلح وبعدها يعيد الأصلح القانون ثانية ويثبته، لأن مصلحته تكون في ثباته.

يتم هذا الصراع على مرأى من الآلهة، وتقوم إيزيس بدور كبير في تحقيق غلبة ابنها على ست. ولم يكن هذا الدور قائما على موقف خلقي، وإنما كان قائما على الحيلة البارعة، والقدرة الذكية في توجيه الأمور لمصلحتها. فاستخدمت السحر وقدرتها الشخصية على رد مكائد ست مما أدى بحوريس إلى التغلب على ست.

كان هذا الموقف يرضي تمام الرضى النزعة الاقطاعية التي تدير الصراع حول ثبات القانون، وأمامها قوى لا تستجيب للقانون، فعليها أن تختلق الأسباب لينتصر طرف من الأطراف حتى يتمكن من إعادة القانون إلى مسيرته الطبيعية كما يرونها.

وصناع هذه الأسطورة لم يصنعوها لتكون صوت أصحاب الأرض وحدهم ولكنهم أرادوا لها أيضا أن تلتقط وجدان قن الأرض فلا تكون العبودية عبئا عليه. فهذه الأسطورة تمثل لاهوت دين يريد أن يشمل جميع الناس. أصحاب الأرض والأقنان. حتى وإن كانت تمثل تفكير أصحاب الأرض.

---

(٢٣) المرجع نفسه، ص ١٤٤

كانت المحاولة التوفيقية التى وضعوها لذلك أن جعلوا حل هذه المحاكمة يتم عن طريق الإله المعذب أوزيريس الذى وصفته الأسطورة بأنه الثور الأسد الذى يصطاد لنفسه وهو الذى يحمى الآلهة وقاهر الأرضيين بارئ الناس فى الأزل ملك الوجه البحرى والقبلى ابن بتاح المنير فى الأرضيين والذى يضىء بوصفه والد تاسوعة ليغذى نفسه من الذهب ومن الطرائف المقدسة(٢٤). وهو أيضا الذى يسهر الليل من أجله(٢٥) وهو الذى أوجد الشعير والحنطة والذى أطعم الآلهة وكذلك المخلوقات الحية(٢٦). هذا الإله الذى وحده شعب مصر مع القمح، فهو الذى أوجد القمح ليطعم الآلهة والناس جميعا، وهو نصير العدالة. ولم يدرك القن فى هذه الفترة حقيقة العدالة ولكن ثقافته العامة تجعل من فكرة العدالة عن أصحاب الأرض هى فكرته العامة عنها. واحتياجاته الذاتية التى تغاير هذه الفكرة تجعله ينظر بالتقديس لأوزيريس الذى سوى بين الجميع فهو الذى يطعم الآلهة والمخلوقات الحية على حد سواء وهو الذى سمح للعدالة أن تهبط إلى العالم السفلى وهو لا يحابى أحدا مثلما يصنع رع، وهو الذى يذهب إليه بعد الآلهة البشر وعامة الخلق للراحة(٢٧). وهنا يكون التوفيق بين أصحاب الأرض وبين أقنان الأرض قد تم فى تجميعهم داخل فكرة دين واحد. فلأصحاب الأرض أحقية تثبيت القانون وتثبيت دعائم الارث ولأقنان الأرض أحقية فى عدالة القانون فى الحياة الأخرى والراحة فيها. والفاضل منهم مكانه بين الأبرار خدام أوزيريس. ولم يطمح صناع الأسطورة أن يقدموا أكثر من هذا لأقنان الأرض.

لقد تحقق ثبات قانون الإرث وأعطيت وظيفة الملك لحوريس بفضل وقفة أوزريس الصارمة العادلة، وتوفر لأصحاب الأرض رصيد من العرف قادر على أن يثبت كثيرا من دعائم فكرة العدالة فى حياتهم. ولكن الأسطورة لم تحقق شيئا لعدالة أقنان الأرض ولم تدفعهم إلا لمزيد من تقبل الفكرة العامة فى مجتمع تسوده طبقة مسيطرة على انتاجه ومن ثم على قانونه مما أدى إلى ثبات صورة هذا المجتمع فترة ليست بالقصيرة من

(٢٤) انظر، المرجع، نفسه، ص ١٥٧-١٥٨.
(٢٥) انظر، المرجع نفسه، ص ١٤٥.
(٢٦) انظر، المرجع نفسه، ص ١٥٨.
(٢٧) انظر، المرجع نفسه، ص ١٥٩.

تاريخ الإنسانية وحين كانت النكسات فى المجتمع المصرى أو تغلب قوة أجنبية كان الكثير من أصحاب الأرض يتحولون إلى أقنان.

وفى فترة الحكم الرومانى كاد المصريون جميعا أن يكونوا عبيدا للأرض باستثناء طائفة تعاملت مع الرومان على حساب أبناء وطنهم.

وسادت مثل العدالة القديمة بين طبقة ملاك الأرض الجدد من الفاتحين الغرباء. أما أبناء مصر فلم تكن تسرى عليهم قوانين العدالة التى تسرى بين غزاتهم.

حاول المصريون تغيير تلك التشريعات بالثورة على الرومان أكثر من مرة ولكن محاولاتهم باءت بالفشل فاتجهوا إلى إلههم المعذب أوزيريس يعتنقون فكرة الراحة الأبدية فى عقيدته ثم تحولوا إلى المسيحية لعلهم يجدن فيها الخلاص الذى ينشدون.

ولم يكن الاتجاه إلى الخلاص المسيحى يحقق لهم العدالة فى أى لون من ألوان حياتهم المعذبة. وكل ما منحهم هو الرضى بواقعهم المر أملا فى غد يرتجونه بعيدا عن الحياة الدنيا.

غير الإسلام فكرة العدالة بالخلاص إلى العدالة بالثورة. وشجع الموت فى سبيل الفكرة ومواجهة الظالمين. وجعل الثائر الشهيد أحد السبعة الذين يظلهم الله يوم القيامة يوم لا ظل إلا ظله، وهو بهذا يربط بين الثورة على الظلم وبين الحياة الآخرة.

وقام الإسلام بعملية تسوية بين الناس جميعا. ولكن تاريخ الصراع مع العدالة لم ينته. فإن قوانين الإسلام لم تنفذ بكاملها أيام الأمويين، وثبتت تشريعات لم تكن من الإسلام فى شيء. ونوقشت قضايا لم يكن الاسلام الحق لينظر إليها ومنها هل يسوى بين الشريف وغير الشريف؟ وهل يجوز زواج الشريفة لغير الشريف؟.

ومع هذه النكسة فإن الإسلام ساهم فى تخفيف الكثير من القيود على العدالة ولكن كان هناك مناطق لم يدخلها الإسلام وظل الظلم الطبقى سائدا فيها. مما أدى إلى قيام عدة ثورات ولم تحقق هذه الثورات أحلام البشر فى العدالة. مما أدى إلى قيام الثورات العمالية.

ولا زالت حاجة الإنسان المعاصر إلى العدالة قائمة ولا زالت شعوب بكاملها تفتقد العدل.

وقد قام المسرح بدوره كاملا فى المساهمة فى بناء عدالة الإنسان والدعوة إلى تحقيقها.

* * *

وقد تعرضت خمس مسرحيات مصرية للعدالة مستمدة موضوعها من الأسطورة وهى فى تعرضها للعدالة أخذت الجانب التشريعى منها ودافعت عنه، ولم توجه نظرها إلى مناقشة هذا التشريع أو رؤية القوى التى يمثل هذا التشريع بالنسبة لها لونا من ألوان الظلم.

وتنقسم هذه المسرحيات إلى قسمين: قسم يدور حول الصراع لعودة القانون على ما كان عليه وذلك بتثبيت الحق الشرعى. ويبرز ذلك فى مسرحيتى إيـزيس لتوفيق الحكيم ومسرحية أوزيريس لعلى أحمد باكثير. وقسم يتناول العدالة التشريعية من حيث قدرة الفرد على الحفاظ عليها والحديث عن الظروف التى تدفع إلى الانحراف عنها، وتولى ذلك فى مسرحية «سليمان الحكيم» لتوفيق الحكيم و«هاروت وماروت» لعلى أحمد باكثير ومسرحية «أصل الحكاية» لبكر الشرقاوى.

(أ)

اهتم الحكيم فى مسرحية إيزيس بتصوير الظلم الذى يقع على الفلاحين من جراء ضياع هيبة القانون وعدم احترامه، فإن شيـخ البلد يقوم بعمليـات احتيال، ونصب واغتصاب للفلاحين الذين لا حول لهم ولا قوة.

وفى بداية المسرحية تبرز عمليات الاغتصاب، ويظهر الناس على شاطىء النيل فى الطريق إلى السوق والفلاحات يشكون ما حدث لهن من اغتصاب شيخ البلد فهو قد خطف من إحداهن بطة.

وترى أحداهن تحذر صاحبتها من الذهاب إلى السوق بأوزتها ولكنها تذهب بها فلا تفلت من بين يدى شيخ البلد.

ويفكر الناس فى طريقة يتخلصون بها من هذا الظلم اليومى الواقع على حياتهم والذى يفقدهم الطمأنينة.

وتتساءل امرأة عجوز عما حدث للبلد من أحداث تجعلها تتغير بهذه الصورة؟ فإن ذلك لم يكن يحدث من قبل. وتذكر فلاحة أخرى أن الشكاوى التى يقدمونها لم تعد تفيد. ولقد لجأت فلاحة ثالثة إلى السحر لتعيد حاجياتها المغتصبة، ولكن دون جدوى:

العجوز : ماذا جرى اليوم فى البلد؟!.. ما كان يحدث هذا من قبل..

فلاحة : حتى الشكاوى اليوم لا تفيد.. لقد لجأت جارة لى إلى الكاتب توت، فحرر لها شكوى منذ أسبوع وما من صدى!..

فلاحة أخرى : وحتى التعاويذ لا تنفع.. لقد صنع لى الساحر توت تعويذة.. وما من جدوى..[٢٨]

يتضح من حديث النسوة أن الفلاحين يواجهون حالة من حالات الفوضى تسود مجتمعهم نظرا للخلل القائم فى علاقة السلطة بهم.

فحاكمهم أوزيريس مشغول عن شعبه بأبحاثه العلمية، وقد ترك الحكم لأخيه طيفون يدبره كيف شاء. وهو يقوم بمخالفة القوانين الثابتة والتى تعطى الناس الطمأنينة لسيادتها، ويساعده فى ذلك مشايخ البلد. وهدفه من ذلك أن يكره الناس حكم أخيه، فيسهل عليه أن يتخلص منه، ويحتل مكانه دون أن يواجه مشكلة كبيرة من الناس.

وانتهى به الأمر إلى أن يدبر حيلة للتخلص من أوزيريس ووضعه داخل صندوق ثم إلقائه فى النيل وتوليه الحكم بعد ذلك.

وبذلك أصبح كسر جدار القانون الهادئ وسيلة من وسائل تغيير اتجاهات الناس نحو مليكهم، ويشعر الفلاحون بالظلم ويتحدثون عنه، ويتمنون العدل غير أنهم

---

(٢٨) المسرحية، ص ٨.

لا يعرفون الطريقة التى يرفعون الظلم بها عن كاهلهم.

حدد المؤلف هذا الظلم فى أنه ضياع بعض الممتلكات الصغيرة لبعض الفلاحين وعدم طمأنينة البعض وعجزهم عن الاحتفاظ بما يملكون. وما يملكونه فى الحقيقة لا يعدو أن يكون أوزة، أو دجاجة، أو ماعزا. والظلم بهذا إنما هو انعدام الحماية للفلاح. بنى المؤلف وجهة نظره على العدل حول هذه الفكرة متغافلا الصراع الطبقى الذى يدور بين الفلاحين ومشايخ البلد.

وإن فكرة العدل القائم حول تحقيق الحماية وسيادة القانون القائم بالفعل، من الممكن أن يشترك فيها وفى المطالبة بها الكثير من المشايخ دون أن يكون فى ذلك تناقض، بالنسبة لموقفهم الفكرى والحياتى.

وعدم إدراك المؤلف لطبيعة هذا الصراع الطبقى تحول سريعا عن تقديم صور ظلم طيفون للفلاحين إلى تقديم صورة الصراع بينه وبين إيزيس.

فإيزيس تفقد زوجها الذى ألقى فى صندوق بالنيل فتأخذ فى البحث عنه حتى تصل إلى مدينة «بيلوس»، فتجد زوجها يقوم بخدمة ملكها فتعود به ثانية إلى مصر، لقد وقع ظلم على أوزيريس وهذا الظلم بين واضح. ملك يضعه أخوه فى صندوق ويقذف به فى النهر ثم يتولى الملك من بعد عملية اغتصاب لا لدجاجة أو أوزة وإنما الملك، وأصاب الضرر فيها إيزيس فهى الملكة طالما أن أوزيريس ملك.

تأخذ إيزيس فى البحث عن أوزيريس حتى تجده فى «بيلوس»، يخدم ملكها، فتعود به إلى مصر، ويختفيا عند حافة الصحراء مدة ثلاث سنوات، ساعد فيها أهل هذه المنطقة بعلمه، وأنجب خلالها ابنه حوريس.

اكتشف مسطاط مكانه، فقد قادته قدماه إلى هذا الموضع من الصحراء فى الشط الآخر من النيل، ورأى فيها قناة قد شقت، وحول إليها ماء النيل، وأصبح أهل هذه المنطقة الجرداء، بالأمس يعيشون اليوم فى الخصب، ويتحدثون عن الرجل الأخضر، ويعنون به أوزيريس، وقد أتى مسطاط بصديقه توت ليعرض عليه أن يعود إلى مقاومة طيفون:

مسطاط : أحب أن أخوض الحياة وأرى الناس.. لقد قادتنى قدمى إلى موضع فى الصحراء هناك فى الشط الآخر رأيت قناة حول إليها النيل.. وأهل هذه المنطقة الجرداء بالأمس يعيشون اليوم فى الخصب. ويتحدثون عن الرجل الأخضر..

توت : الرجل الأخضر؟ من هذا؟

مسطاط : (يشير إلى البيت الصغير) صاحب هذا البيت..

توت : (هامسا) أوزيريس...(٢٩)

ولم يرد المؤلف لأوزيريس كما يتضح من رؤية مسطاط والناس له أن يكون رجل كفاح فى سبيل العدالة. واكتفى بتصوير الجانب الذى تصور به الأسطورة لأوزيريس خالقا للقمح يطعم الآلهة والخلق أجمعين وإن أضاف تفصيلات على القصة بما يبرز صورة العالم الذى يحاول إطعام الناس دون أن يحررهم من الظلم أو يحاول ذلك مما أدى إلى سهولة القبض عليه وقتله على يد طيفون وبذلك ترك الناس فى ضياع أمام سلطة طيفون وسلبه لمقدرات إنتاجهم.

وكانت الصورة النفسية التى رسمها الحكيم لأوزيريس هو صورة العالم المنعزل وقد بررت إيزيس عزلته وعدم تفكيره فى العمل لاستعادة ملكه بأنها الصدمة التى انتابته لأن دعايات طيفون شوهت صورته أمام الناس، حتى اشمأزت نفسه من طرائق الوصول إلى الحكم.

إيزيس : ما من أحد يستطيع أن يقنعه لقد حاولت أنا طيلة أعوام ثلاثة أن أدفعه إلى هذا الهدف ولكننى أخفقت.. حتى وجود طفله لم يحمله على تغيير رأيه لقد صدم المسكين.

مسطاط : إنها دعايات طيفون..

إيزيس : قلت له ذلك.. فازداد تمسكا برأيه.

مسطاط : ولكنه لم يزل يحب الناس ويعلمهم ويخدمهم.

---

(٢٩) المسرحية، ص ٩٨-٩٩.

إيزيس : إن الذى صدم ليس الناس.. ولكن طرائق الحصول على الحكم.. لقد اشمأزت نفسه من ذلك وانتهى الأمر»[٣٠]

كان يبدو من هذا أن أوزيريس استسلم للموقف وقنع بسكينة العالم وهدوئه، هذه السكينة ليست فى الحقيقة من طبيعة العالم. فالعالم فى استكشافه لعناصر جديدة تنمى الحياة لا يمكنه أن يفيد بها الناس دون أن يحميهم بالعدالة ولم تكن العدالة هنا هو عودته إلى الحكم فحسب وإنما أن يستكشف الناس طريقا يقضى على غربتهم وضياعهم نتيجة هذا الظلم. وبغير هذا فإن استكشافاته تكون أداة الحكام ووسيلة من وسائل تعميق هذه الغربة وهذا الضياع، إذ إن الطبقة الحاكمة وحدها هى القادرة على الاستفادة من هذا العلم، وفى غيبة قدرة الفلاحين على الاستفادة منه، فإن الاستفادة من العلم تحتاج إلى وعى وإدراك، لقد شق أوزيريس لهم ترعة جديدة، واخترع الشادوف والمحراث، ولكن المستفيد بالترعة والشادوف والمحراث هو سيد الأرض وما دام الفلاح عاجزا عن أن يحمى حقه، وأن يحقق العدل، فإن شق ترعة جديدة أو اختراع شادوف أو محراث جديدين لا يعنى غير مزيدا من الرهق للفلاح ومزيد من رفاهية صاحب الأرض.

وحين لا يوجه العالم علمه لرد ضياع الناس وغربتهم فإنه لابد أن يفشل فى رد ضياعه وغربته. إذ إنه بعدم وقفته موقف الصراع ضد القوى سالبة العدالة يضع نفسه فى موضع العاجز عن حماية ذاته. وهذا ما حدث بالنسبة لأوزيريس إذ قبض عليه رجال طيفون وذبحوه أمام الناس دون أن يستطيعوا أن يدفعوا عنه ذلك. علم إن أوزيريس الناس كيف ينقون الحشائش الضارة بالزرع وكيف يشقون ترعة ولكنه لم يعلمهم كيف يدافعون عن مصالحهم ويحمون أنفسهم.

يظهر ذلك عندما توجه أحدهم إلى إيزيس ليبلغها الخبر. فلم يستطع أن يقول لها إنهم ذبحوه فيأخذ فى الكذب عليها، ليدارى عجزه وعجز من معه فى الدفاع عن أوزيريس. ويظهر ذلك حين تسأله إيزيس عما إذا كانوا قد مضوا به حيا فيجيبها بالإيجاب.

(٣٠) المسرحية، ص ١٠٣.

إيزيس : وبعد..
الفلاح : مضوا به..
إيزيس : مضوا به حيا؟!.
الفلاح : (فى لعثمة وتردد) نعم..
إيزيس : (تحدق فيه) أنت تكذب..
الفلاح : بل هذا ما حدث...
إيزيس : هذا ليس كل ما حدث.. قل الحقيقة!.. الحقيقة!... أصدقنى... أصدقنى..
الفلاح : (ينظر إلى الفلاحين خلفه مترددا مستنجدا) هل أقول؟!!.
إيزيس : تكلم.. ماذا فعلوا به؟...[٣١]

قدم المؤلف صورة لما فعله الفلاحون إزاء قتله فإن الرجال يأسفون ويظهرون عجزهم عن صنع شيء له إذ إن الجند شرعوا فى وجوههم الرماح.

كان ذلك كافيا لأن يجعل الفلاحين يعجزون عن صنع شيء. أما الفلاحات فإنهن أخذن فى العويل والبكاء يندبن الرجل الطيب ويحادثن أنفسهن. أنهن لن يخضر لهن عود من بعده، ولن تجف عليه عيونهن.

فلاحون : صحنا فيهم، وحاولنا منعهم! فشرعوا فى وجوهنا الرماح!
الفلاحات : (نائحات) نعم.. قتلوه.. قتلوا الرجل الطيب.. الرجل الأخضر.. لن يخضر لنا بعده عود.. ولن يطلع سعود.. وستجف عن الأرض العيون... ولن تجف عليه منا العيون[٣٢]

وهكذا لم يزد موقف الفلاحين عن إعلان حسرتهم وألمهم.

يحمل أوزيريس تبعة النهاية التى انتهى إليها. فإنه بفصله بين عمله عالما وبين توجيه حركة الناس الاجتماعية ساهم فى وقوع الظلم عليه، كما ساهم أيضا فى وقوف الناس ذلك الموقف السلبى الذى دعم السلطة الظالمة.

---

(٣١) المسرحية، ص ١١٣-١١٤.
(٣٢) المسرحية، ص ١١٥.

لم يستفد المؤلف فى هذا الموقف من الأسطورة التى جعلت موقف أوزيريس الصلب من الآلهة ودعوته لإنصاف ابنه سببا فى إنهاء المحاكمة لصالح ابنه حوريس. أما فى المسرحية فإن المؤلف عبر عن عزلة العالم النفسية والاجتماعية.

وإذا كان المؤلف يريد أن يظهر العالم بهذه الصورة السلبية، فإنه أظهر إيـزيس بصورة المرأة السياسية الإيجابية فى محاولتها عودة ابنها للحكم. وهى فى ذلك حريصة على تنفيذ التشريع الذى يخول لابنها إرث عرش أبيه.

اختفت إيزيس بابنها بعيدا عن أعين طيفون حتى تربى ابنها تربية تمكنه من الثأر لأبيه واستعادة عرشه.

وعندما كبر حوريس وأصبح فى موقف يمكنه من المطالبة بعرش أبيه. اتخذت إيزيس لها طريقا يختلف عن طريق زوجها. فلجأت إلى طريقة طيفون نفسه لتحاربه بسلاحه.

وكان أن اتفقت مع شيخ البلد على أن يساعدها فى مواجهة طيفون. وكانت مصالح شيخ البلد قد اختلفت عن مصالح طيفون مما أدى إلى وقوع خلاف بينهما. فإن شيخ البلد كان يرى أن يتقاسم الثروة معه ولكن طيفون احتفظ بها لنفسه.

كسبت إيزيس شيخ البلد عن طريق المال، إذ وعدته أن تمنحه نصف ذهبها الذى استحوذ عليه طيفون إذا نجح ابنها فى الوصول إلى الحكم.

تريد إيزيس بذلك أن تحقق جانبا جزئيا من العدالة، هو عودة ابنها إلى العرش. وهى لم تنظر إلى العدالة نظرة موضوعية، فإنها باستخدامها شيخ البلد ليقـود معها الصراع كانت تنعزل عن جماهير الفلاحين. ولا تقوم بمحاولة تغيير وضعهم. ولا يكون بذلك أى مصلحة فى تحقيق ذلك العدل.

اعترض مسطاط على أن يشترك شيخ البلد معهم فى الصراع فإن ذلك يجعل كل ما شيدوه سنين طوالا لم يكن يبنى إلا على رمال الأوهام.

أما إيزيس فتظهر لديها نزعة السياسى فتعلن أنها تركت مسطاط وتوت يحشوان رأس ابنها بالأفكار الجميلة، وهى تعلم أنها لا تجدى ولا تؤدى إلى شىء وتطلب من

مسطاط أن يتركها تفعل ما تراه مجديا فهى لا تريد لابنها مصير أبيه.

حددت إيزيس ذلك صراحة بأن قضية العدالة بالنسبة إليها ذاتية، لا تعدو رؤيتها لعودة ابنها إلى عرش أبيه، وإيمانا من إيزيس بموقفها هذا تعلن عدم ثقتها بالشعب وقدرته فى أن يقوم بدور واضح فى هذه القضية. يقف توت بجانبها ويتهم مسطاط بالسذاجة لأنه يرى القضية قضية مبادئ وليست قضية حوريس.

كان مسطاط هو الصوت الذى يرى صورة قضية العدالة أعمق مما تراه إيزيس وتوت معا.

يعلل توت رفضه لموقف مسطاط بأن المبادئ لا يمكن العمل بها إلا فى حالة واحدة هى خلو الميدان من المحترف والمغامر أما إذا ظهر المغامر فلابد أن يحارب بسلاحه، إن أراد الانتصار.

لا يقبل مسطاط ذلك، وكان رأيه: أنه إذا كان لابد لانتصار رجل العلم والخير من استخدام أسلحة المغامر، والمحتال - من استخدام للرشوة والتضليل - فإنه لم يعد هناك من أمل فى القوة الذاتية للخير والعلم. وإذا سلم بذلك فمعناه أنه خان قضيته.

يعبر مسطاط عن قضية العدالة كما يجب أن تكون فهى عدالـة الشعب وليست عدالة حوريس. فإنه لا يناصر حوريس، وإنما يناصره لأنه يمثل المبادئ، فإذا ضاعت المبادئ فلا معنى لانتصار حوريس من أجل نجاح شخصى.

لم يقف المؤلف مع مسطاط، فقد تركه يمضى دون أن يكون له أى دور بعد ذلك فى المسرحية. وباختفائه يختفى الصوت الذى كان يمكن أن يحمل العدالة معنى جوهريا ذا قيمة.

أشار المؤلف بعد ذلك إلى دور الشعب فى قضية عودة حوريس إلى الحكم ولكنه كان دورا ثانويا. فقد أبرزه فى صورة من كان عقله فى أذنيه، تستخدمه إيزيس لإبراز حقها، ويستخدمه طيفون لتثبيت عرشه.

يظهر ذلك عندما أراد طيفون أن يحتكم إلى الشعب لعدوان حوريس عليه ومحاولته اغتياله، وقد دفع شيخ البلد به إلى ذلك الموقف مقنعا إياه أن ذلك سيعطى لحكمه صفة

الشرعية. وحين تعرض القضية على الشعب، يتهم طيفون حوريس فى نسبته وإيزيس فى شرفها. وتحاول المرأة أن تخبر الشعب أن زوجها لم يمت غرقا وإنما ألقى به فى صندوق فى اليم ووجده ملك ببلوس ثم أعادته ثانية إلى مصر. ويطالب طيفون الشعب أن يقول لها حقيقة أن أوزيريس قد مات غرقا فيرفع الشعب صوته بأنه مات غرقا.

الشعب : نعم... مات غريقا...
طيفون : أسمعت بأذنك ما يقوله الشعب؟!...[٣٣]

وتستمر إيزيس فى حديثها للشعب مخبرة إياهم بقصة زوجهاوالصندوق الذى وضع فيه وأنه بعد عودته قتل. ويحاول طيفون أن يستميل الناس مكذبا إياها مدعيا أن هذه قصة بارعة فيموج الشعب بالصياح، مردداً قول المرأة، متعجبا، ومستفهما عن حقيقة ما تقول. وعندما يسألهم طيفون إن كانوا يصدقون قولها يجيبون بطلب الدليل على قولها.

إيزيس : تلك هى الحقيقة أيها الناس!..
طيفون : أيمكنكم تصديق هذه القصة البارعة.
الشعب : (يموج بالصياح) أوزيريس وضع فى صندوق.
طيفون : أتصدقون هذا التلفيق؟..
الشعب : (صائحا) أوزيريس مات مقتولا؟!
طيفون : أتصدقون هذا الافتراء؟!
الشعب : (صائحا) نريد الدليل!.. أين الدليل؟![٣٤].

ويصبح موقف الشعب على هذه الصورة المتقلبة: يثيره طيفون مرة ضد إيزيس وتثيره إيزيس مرة أخرى ضد طيفون، إلى أن تتكشف الحقيقة فيأخذ طيفون فى الهرب.

لم يكن هروب طيفون لأن الشعب كان قادرا على وضع الحق فى نصابه وإنما كان ذلك لأن طيفون أخطأ بوضع القضية على الملأ، وسلب نفسه أسلحته حين جعل منه حكما.

---

(٣٣) المسرحية، ص ١٥٤.
(٣٤) المسرحية، ص ١٥٥-١٥٦.

لقد كان الشعب حكما ولكنه لم يكن قوة ذات تأثير. فإنه كان يوجه بقوة الدفع الذاتى حسب القوة التى توجهه. دون أن يكون قادرا على التأثير. وكان الشعب يستخدم سواء أكان ذلك فى يد طيفون أم فى يد إيزيس.

وفى نهاية المسرحية لم يكسب الشعب فى نظر إيزيس سوى أنه عرف الحقيقة فقد تحققت العدالة التشريعية بعودة حوريس إلى الحكم. أما الشعب فلم يتغير شىء فى حياته.

استخدم المؤلف فى الحوار النهائى عبارة تذكر على لسان «توت» وهو يحادث إيزيس بما يعنى أنها بذلت الجهد الكبير فى سبيل أن يعرف الشعب الحقيقة.

ولم تكن الحقيقة ضالة الشعب، ولكن تحقيق العدالة الاجتماعية هى ضالته المنشودة. أما أن يعود حوريس إلى الحكم، أو لا يعود فليس لهذا قيمة إذا لم يكن وراء ذلك تغيير جذرى للصورة الاجتماعية لواقعه.

كما أن معرفة الحقيقة أو عدم معرفتها لن تغير شيئا إذا لم يكن هناك تغيير يتبع معرفتها.

وحين تطلب إيزيس من حوريس أن يترك طيفون للشعب، ليقتص منه كانت أشبه بمن يترك لصا لجمهور أعزل يسير فى طريق عام. فإن الحديث عن دور هذه الجماهير فى التأثير على العدالة ويصبح مجرد ألفاظ تطلق لا يعنى بها شىء.

حوريس : اعطونى رمحا ولا تدعو المجرم يهرب أريد الانتقام لأبى.

إيزيس : (لابنها حوريس) لا تلوث يدك النقية يا بنى بدمه الدنس.. حسبنا الشعب وقد عرف الحقيقة.

توت : (لايزيس) كم بذلت من الجهد فى حياتك يا إيزيس.. كى يعرف الشعب الحقيقة.

إيزيس : ليس يهمنى الجهد.. كل أملى أن يكون زوجى أوزيريس فى خلوده صافحا عنا راضيا عما فعلناه»[٣٥].

---

(٣٥) المسرحية، ص ١٦٣-١٦٤.

ومع أن دور الشعب فى المسرحية لم يكن إيجابيا. كما أنه بعد غيبة أوزيريس لم يكن له مطالب. وظهرت وقفته من قضية حوريس وطيفون وقفة المتفرج على الأحداث لا يؤثر ولا يتأثر بها، فإن المؤلف فى بيانه عن المسرحية يتحدث عن الشعب وقوته بأنها: «مثل قوة الشمس، لا أثر لها إذا تفرقت أشعتها وتشتت، ولكنها تعمل عملها إذا تكتلت وتجمعت ونظمت»[٣٦].

وتوافق سهير القلماوى الحكيم فى هذا[٣٧]. ولكن المسرحية لم تقف مع الشعب وقوته لتصل بذلك إلى تحقيق مصالحه. وربما كان المؤلف يريد من مسرحيته أن تكون تعبيرا عن هذا الرأى ولكنه لم يستطع أن يقنع بتحقيق ذلك.

لقد تجمع الشعب وتكتل ولكن دون أن تظهر لديه قدرة الفعل. كما أن المجتمعين عليه لم يكونوا يؤمنون به قوة ذات تأثير. وظهر ذلك عندما طلب توت من مسطاط أن يبين له الوسيلة لبلوغ حوريس إلى هدفه. وحين أجاب مسطاط: إنه الشعب، استنكرت إيزيس ذلك ورأت أنه ينسى أن زوجها أوزوريس كان معبود الشعب فى يوم من الأيام، وما إن ظهر أخوه المغامر طيفون حتى استطاع ببراعة أن يسلبه ملكه وشعبه.

توت : ابسط لى قبل كل شىء وبكل وضوح: ما هو فى رأيك السبيل الحقيقى لبلوغ حوريس الهدف؟

مسطاط : الشعب...

إيزيس : إن مسطاط ينسى أن زوجى أوزيريس كان معبود الشعب فى يوم من الأيام، فما أن ظهر أخوه حتى استطاع ببراعته وحيلته وأساليبه وأكاذيبه أن يسلب زوجى المسكين ملكه وشعبه معا...[٣٨]

وضح الحكيم فى بيانه أن تنظيم الشعب وتكتيله تحذقه دائما وسائل السياسة العملية[٣٩]. ومع ذلك فلم يجمع الساسة العمليون الشعب فى المسرحية ويكتلوه

---

(٣٦) المسرحية، ص ١٦٧.
(٣٧) سهير القلماوى، الأسطورة فى أدب توفيق الحكيم، الهلال، ١٩٦٨، القاهرة: العدد الثانى، ص ٢٩.
(٣٨) المسرحية، ص ١٣٠.
(٣٩) انظر، المسرحية، ص ١٦٧.

إلا بالصورة التى يتجمع بها جمهور من النظارة حول قضية يطلب منه أن يشارك فيها برأيه دون أن يكون لديه إحساس حقيقى بأن القضية هى قضيته.

ويبدو أن بيان الحكيم وموافقة سهير القلماوى عليه دفعا بالراعى إلى أن يرى أن المؤلف يقترب فى هذه المسرحية «من الفن السياسى الجماهيرى»[٤٠]. وليس من السهل أن تعد هذه المسرحية من المسرحيات الجماهيرية. وإن عدت من المسرحيات السياسية كما هو واضح من موضوعها.

وما دفع الراعى أن يقول هذا هو الربط بين فن بريشت وبين مسرحية إيزيس مستخدما فى التدليل على ذلك موقف المحاكمة، واستخدام المؤلف للشعب كحكم فيها. وهو يرى أن الصلة بينها «هى نتاج شيئين متشابهين لأصل واحد»[٤١]. ويعنى بالأصل الواحد هنا الأصل الملحمى. وليس هناك علاقة بين ما يدين به بريشت وبين مسرحية إيزيس. فإن البعد واضح بين المسرحية وبين المؤلفين. فكلا المؤلفين نتاج فكر مختلف وظروف اجتماعية مختلفة.

وإذا كان بريشت «يتوجه بالخطاب مباشرة إلى نظارته طالبا إليهم ألا يتخذوا من أحداث مسرحياته موقفا سلبيا هو موقف الاندماج المسحور ويدعوهم إلى أن يكونوا على النقيض قضاة واعين منفصلين عن الأحداث إلى درجة تتيح لهم فرصة الحكم عليها وعلى المشتركين فيها»[٤٢]. فإن الحكيم لم يصنع شيئا من هذا، وكان موقف المحاكمة مفروضا عليه من نص الأسطورة، ولقد نجح فى أن يجرده من الخرافة، إلا أنه لم يستخدم الشعب استخداما إيجابيا يحركون فيه الأحداث ويتحركون فيها كما صنع بريشت.

أراد المؤلف أن يقول أشياء كثيرة فى مسرحيته ولكن موقفه منها لا يدفع إلى موافقته فكريا.

---

(٤٠) على الراعى، المرجع السابق، ص ٨٨.

(٤١) المرجع نفسه، ص ٩٢.

(٤٢) المرجع السابق، ص ٩١.

وفى محاولة المؤلف أن يحدد دور الفن فى معركة الصراع السياسى الدائر بين حوريس وست لم يستطع أن يقنع فيها برأى. كما أن الشخصيتين الممثلتين للفن، لا يدفع سلوكهما إلى التعاطف مع أى منهما.

إن مسطاط بوقوفه مع المثل العليا وقف جامدا لم يتحرك وفقد فاعليته. وتحولت المثل من خلال سلوكه إلى مجرد ألفاظ.

وكان سلوك توت وحركته بجانب القضية سلوك متآمر لم يدفع قضية العدالة الاجتماعية إلى التحقق.

هذا الصراع بين المثل العليا، وبين الأساليب الميكيافلية، ليس وسيلة لتحقيق العدالة.

ومهما يكن فإن المؤلف قدم رؤيته عن العدالة كما يراها، وليس للباحث أن يحاسبه، وإن كان عليه أن يناقشه. فهو قد نجح إلى حد كبير فى إلباس الأسطورة زيا معاصرا.

وما يقال عن أن الحكيم «يأخذ هيكل الأسطورة ويخلق منه الجزئيات التى يكسوها لحما ويفجر فى شرايينها دما فإذا هى نماذج حية بل إذا هى شخصيات حقة نكاد نقابلها فى حياتنا»[٤٣]. يكاد ينطبق أكثر ما ينطبق على هذه المسرحية فإن كثيرا من شخوصها بإيجابياتهم وسلبياتهم وقصورهم فى رؤية العدالة يلتقون مع الكثيرين من رجالات الحياة المعاصرة.

وإذا قورن هذا العمل بمسرحية أوزيريس لعلى أحمد باكثير فإن الفارق الكبير يظهر فى تناول كل من المؤلفين لهذه الأسطورة. ويظهر تخلف رؤية باكثير للعدالة عن رؤية الحكيم لها.

* * *

أبرز باكثير ارتباط العدل والظلم بالموقف الخلقى لصاحبه. ومن هنا فقد أظهر ست (طيفون) بصورة الفاسق الفاجر ليكون بذلك متسقا مع شخصية الظالم. أما أوزوريس

(٤٣) سهير القلماوى، المرجع السابق، ص ٢٩.

فهو الرجل الصالح الخير وذلك ليتسق مع شخصية العادل.

تخلى المؤلف عن تحليل العلاقات الاجتماعية التى تدفع إلى الظلم. كما أنه لم يمد بصره إلى الصراع الطبقى الذى يدفع برجل مثل طيفون إلى القيام بظلمه، فيجد من يخشاه ومن يعينه فيمضى ذلك به إلى وضع أخيه فى صندوق وإلقائه فى اليم.

يبدو دور أوزيريس دور الرجل السلبى، الذى كان فى مقدوره أن يمنع هذا الظلم، ولكن طيبته تدفعه إلى ترك أخيه يقوم بأعماله الشريرة ويصبح الخير بالصورة التى يقدمها المؤلف هو الغفلة والعجز عن تحقيق العدل.

ويظهر ست فى المسرحية غارقا فى سكره، يغازل النساء ويترك أتباعه يسرقون وينهبون الناس ولا يأمن أحد من شره حتى القضاة فإنه كان يهددهم إن حكموا على أحد من أتباعه بالقتل.

وكانت إيزيس تحاول أن تبحث عن دليل ووجدت الدليل، ولكنها لم تستطع أن تصنع شيئا لإيقافه.

فقد حدث أن سرق أحد أتباع ست ابنة إحدى الفلاحات وأعادها بعد أن سلبها شرفها، كما سرق أحد أتباعه أيضا ماشية أحد الفلاحين وهدد هذا الشخص نفسه أحد القضاه بالقتل إن حكم ضده.

وجمعت إيزيس هؤلاء المظلومين الثلاثة والقضاة معهم فى مجلس أوزيريس. وكان أخوة ست حاضرا. وعرضت القضية على أوزيريس فلم يكن حازما فى مواجهة أخيه. فقد قبل من أخيه أن يعلن براءته من هؤلاء المجرمين. ويضع الذنب على كاهل القضاء فإن عليهم أن ينفذوا حكم العدل. وهم بخوفهم يثبتون أنهم جبناء عن الحكم بالحق أو أنهم مرتشون وفى كلتا الحالتين ليسوا جديرين بأن يكونوا قضاة الملك العادل أوزيريس ويقبل أوزيريس منطق أخيه دون توجيه لوم له:

ست : ما شأنى بجرائم هؤلاء؟

إيزيس : هل كانوا يجرؤن على ارتكابها إلا برأيك؟ أو يجرءون على تهديد القضاة إلا باسمك؟

ست : إنى أعلن الآن أمام أخى الملك، وأمامكم جميعا براءتى من هؤلاء المجرمين.. فلينفذ فيهم حكم العدل.. أما هؤلاء القضاة فهم بين أمرين، إما أنهم جبنوا وإما أنهم ارتشوا وفى كلتا الحالتين ليسوا جدراء بأن يكونوا قضاة الملك العادل أوزيريس...

أوزيريس : لقد صدق ست»[٤٤].

تمكن ست بعد ذلك بحيلة صغيرة من أن يضع أوزيريس فى تابوت ويحكم غلقه ثم يلقيه فى اليم وحين تعيده إيزيس وتأتى به إلى مصر يقبض عليه ويمزقه قطعا يلقى بكل جزء منها فى بقعة من بقاع مصر.

ويبدأ دور إيزيس بعد ذلك فى محاولة إعادة ابنها إلى الحكم وتذهب إلى محكمة العدل العليا فى عين شمس لتنصفها وتنصف ابنها من أخيه ست، لكن المحكمة بدلا من إنصافها تشكك فى نسبة حوريس لأوزيرس، وحجتها فى ذلك ضعف بنيته، إذ لا يمكن أن يكون الغلام الضعيف ابنا لأقوى رجل فى مصر.

وكان من الواضح أن المحكمة تحابى ست. وأنها غير قادرة على إقامة العدل فلجأت إيزيس بابنها إلى مملكة غرب الدلتا التى خرجت على ست، وانسلخت عن حكمه وأعلنت ولاءها لابن أوزيريس.

لقد أصبح واضحا لدى إيزيس أن ابنها لن يعود لحكم مصر إلا بالقوة. وأن عليها أن تعده لذلك.

درب حوريس على القتال تدريبا جيدا، وأصبح فى موقف يمكنه من مواجهة ست، فأعلن الحرب عليه. وانتهى الأمر بهدنة بين الطرفين لجأ بعدها الطرفان إلى التحكيم لدى المحكمة العليا بعين شمس.

ولما كان المؤلف يقف بجوار منطق القوة كعامل حاسم فى تحقيق العدل فإن صراعا حدث فى المحكمة أثبت فيه حوريس أنه قادر على غلبة «ست». فغير ذلك الموقف اتجاه المحكمة فحكمت لحوريس بملك مصر.

(٤٤) مسرحية «أوزيريس»، ص ٢٨.

وجه حوريس خطابه إلى القضاة بأنهم إن كانوا يحكمون له فى هذه القضية خوفا من قوته فإنه لا يرضى عن ذلك وأنه يؤمنهم حتى لا يخشوا طاغية جديدا. ورد عليه رئيس القضاة بأنهم كانوا من قبل خائفين، أما بعد أن أمنوا شر ست فإن حكمهم له بملك مصر هو الحكم العدل:

حوريس : ... يا معشر القضاة.. حذار.. أن يكون الخوف منى هو الذى أنطقكم بهذا الحكم إنى ما أمنتكم من شر هذا الطاغية فتخافوا من طاغية جديد.

رئيس القضاة : كلا يا ابن أوزيريس.. لقد كنا من قبل خائفين فحكمنا بالظلم فلما أمننتنا من خوفنا حكمنا بالعدل»[٤٥].

ولا يقصد المؤلف بهذا العدل سوى العدل التشريعي، وهو يرتبط لديه بالخير فى الأشخاص الذين يقيمونه. ولا تتسع الرؤية لتشمل صورة العدل الاجتماعى فى أى صورة من الصور.

(ب)

وفكرة ارتباط العدل بالخير المطلق تسيطر على تفكير الحكيم وباكثير حتى فى تناولهم للفرد والظروف التى تدفع به إلى الانحراف عن العدل.

وفى مسرحية سليمان الحكيم لتوفيق الحكيم حاول المؤلف أن يرسم لسليمان صورة الملك العادل. وهو يتابع فى ذلك رؤية القرآن الكريم والتوراة له.

وحين ذهب الصياد ليطلب العفو عن صاحبه الجنى كانت صورة عدل سليمان هى التى شجعته على المضى إليه، وينجح الصياد فى أن يحصل للجنى على العفو. وكان ذلك عدلا من سليمان، وكان الحوار الدائر بينهما يؤكد ذلك.

فإن الصياد يخبر سليمان بأنه وقع له قمقم وأن هذا القمقم عليه خاتم سليمان

---

(٤٥) المسرحية، ص ١٣١-١٣٢.

واسمه ولكنه لم يعد ملكه لأنه القاه فى البحر فخرج بذلك عن ملكه، وصار ملكا للصياد لأنه وقع فى شبكته.

يبلغ سليمان الصياد أن القمقم له ولكن ليس من حقه أن يملك الروح المحبوس داخله. ويرى أن من الخير أن يأخذ الإناء ويعطيه الروح. ويرد عليه الصياد بأن الله لم يمنحه الإناء فارغا. ويعود سليمان العادل إلى نفسه وهى صفة العادل عندما تتضح أمامه الحقائق. فيطرق لحظة، يرفع رأسه بعدها ليجيبه بأنه ربما كان الحق فى جانبه فإن الله لم يعطنا الإناء الكبير وهو الجسد خاليا من الروح ويضع شرطا له إن أراد أخذ القمقم بما فيه أن يكون مسئولا عما يصنع الجنى فإن الله يحمل الجسد تبعات أعمال الروح. فإن أحسن الجنى فله إحسانه وإن أساء فعليه إساءته.

سليمان : (يطرق لحظة ثم يرفع رأسه) ربما كان الحق فى جانبك أيها الصياد.. إن الله إذ يمنحنا ذلك الإناء الكبير وهو جسدنا لا يمنحنا إياه خاليا من الروح.. ولكن اسمع.. هنالك شرط..

الصياد : ما هو الشرط أيها النبى؟..

سليمان : إن الله ليحمل الجسد تبعات أعمال الروح.. إذا أحسنت عاد على الجسد إحسانها وإذا أساءت عادت عليه إساءتها.. أفهمت ما أعنى؟..»[٤٦].

ويكون هذا الحكم من سليمان دليلا على حكمته، هذه الحكمة التى ما فتىء سليمان يطلبها من الله فى صلواته إليه ويلح عليه فى دعواته أن يعطيه قلبا فهيما ليحكم شعب الله ويميز بين الخير والشر[٤٧].

وقبل الصياد هذا الشرط وهو يعلم خطورة ما يمكن أن يجره عليه الجنى من متاعب. ولكنه فضل أن يكون رجلا شريفا يفى بوعده للجنى على أن يهرب من مواجهة مصيره فيكون قد أخل بشرف الوعد. وحرصا منه على ألا يترك الجنى يغويه،

---

(٤٦) مسرحية سليمان الحكيم، ص ٣١-٣٢.

(٤٧) انظر، المسرحية، ص ٦٤، والتوارة، سفر الملوك الأول، الإصحاح الثالث وأخبار الأيام الثانى، الإصحاح الأول.

اشترط الصياد على سليمان أن يكون هو والجنى فى خدمته وأن يبقى فى قصره، تحت رعايته وألا يستخدم الجنى وقدرته السحرية إلا بوحى من سليمان وإلهامه.

بقى الصياد فى قصر الملك العادل سليمان ليشاهد بعينيه نهاية الصراع بين العدل والقدرة فإن سليمان العادل أراد أن يحصل على قلب ملكة سبأ. وهو فى سبيل ذلك شط عن العدل. لقد كان يعرف أن قلب هذه المرأة ليس له. وأنها تحب رجلا آخر ومع ذلك أغضبه إعراضها عنه ورأى فى ذلك إمتهانا لشخصه فأراد أن يقدم للمرأة دليلا على قدرته متصورا أن هذه القدرة كافية أن تحول قلب المرأة إليه وهنا استخدم سليمان الجنى.

وتعرف ملكة سبأ - مسبقا - هذه القدرة، فقد شاهدتها بعينيها، رأته يأتى لها بعرشها من سبأ إلى أورشليم فى لمح البصر. ويقيم لها أعجوبة الأعاجيب، ذلك الصرح البللورى، ويرتفع بها على بساط الريح فى الفضاء ويخاطبها كأنه يقرأ صفحة حياتها من كتاب. ومع ذلك فقد كانت تعلم أنه لا يستطيع أن ينال من قلبها.

أما عن سليمان الذى استطاع كل هذه الأشياء، ذلك النبى الملك الذى يسيطر على الجنة والناس، فانه يؤلمه ألا يحصل على قلبها.

وحين تتصارع الرغبة فى نفس نبى، ويسير وراءها فأن الحكمة وقدرتها على أن تقيم العدل تختفى ولا يبقى فى نفس النبى غير شىء واحد هو الحصول على ما يريد. وفى سبيل ذلك لا يصبح هناك مكان للعدل.

يريد المؤلف بهذا أن يثبت أن القوة عمياء مانالها أحد حتى اندفع يدوس الآخرين، وأن القدرة مغرية ماملكها أحد حتى بادر باستخدامها فيما ينبغى، ومالا ينبغى[٤٨].

وقد استخدم سليمان قدرته فيما ينبغى ومالا ينبغى. حتى أنه ضل عن الهدف الذى من أجله دعا ملكة سبأ. أرادها أن تأتى ليدفعها إلى الإيمان بالله فنسى ذلك وأرادها أن تؤمن بسليمان وأن تعطيه قلبها.

استغل سليمان قدرته على السيطرة على الجن فقبل وسوسة الجن له فى أن يحول

---

(٤٨) المسرحية. ص ١٥٨، ١٥٩.

حبيبها إلى حجر. وتبكى بلقيس حبيبها حتى تكاد تملأ الحوض الرخامى الذى يستلقى فيه جسده الحجرى. وبعد أن يأخذها سليمان بعيدا عن الحوض تعود لتجد حبيبها فى أحضان وصيفتها التى أكملت الحوض بعبرتين من عبراتها.

تفقد بلقيس حبيبها ويفقد سليمان قلب بلقيس وهنا يعود إلى صوابه، لقد ارتكب جرما فى حق المرأة. واستغل قدرته فى أن يدوس بها قلب إنسان وشعر أنه فى حاجة إلى من يحاكمه على جريمته. وليس هناك أكثر نقاء فى نظره من الصياد ليقوم بهذه المحاكمة. فإن الجميع حوله يزينون له أعماله. وكاهنه خير من يقوم بهذا العمل فهو يبلغه أنه لم يرتكب خطيئة، وأن عليه الوثوق فى نبوته المنزهة عن الخطايا فيمنعه سليمان أن يذكر هذه العصمة وهو الذى استخدم أفظع الوسائل ليقهر امرأة ويعذب قلبها، وهو يعترف أنه أراد التشفى من صدها له برؤية دماء نفسها تشخب وجراح فؤادها تسيل حتى انهدت بين يديه وهو يرسل فى وجهها الشاحب الضحكات.

صادوق : إنك لم ترتكب خطيئة.. ثق أيها النبى بحقيقة نبوتك المنزهة عن الخطايا..

سليمان : أيها الكاهن!... أيها الكاهن!... إنى أمنعك عن أن تذكر اليوم أنى معصوم!...

صادوق : إنى لا أرى سوءًا فيما صنعت...

سليمان : لقد صنعت أمراً لا ينبغى أن يصنعه نبى.

صادوق : ألأنك أحببت امرأة؟..

سليمان : بل لأنى استخدمت وسائل فظيعة لقهرها وتعذيب قلبها... لقد أردت التشفى من صدها برؤية دماء نفسها تشخب، وجراح فؤادها تسيل... حتى انهدت بين يدى، وأنهارت وأنا أرسل فى وجهها الشاحب الضحكات!...[٤٩].

يتجه سليمان بعد ذلك إلى الصياد ليحاكمه فهو وحده الجدير بمحاكمة سليمان. لأنه

(٤٩) المسرحية، ١٢٦، ١٢٧.

يملك قلبا نقيا. وإزاء رؤية سليمان لنقاء قلب الصياد تكون رؤية الصياد هى أن الغفران يمحو الذنوب إذا صدر عن قلب صادق.

ولكى يكون هناك غفران فعليه أن يتجه للملكة نفسها ليطلب منها الغفران، وفى حديث سليمان لملكة سبأ يدرك السبب الذى من أجله أعطاه الله السلطان والغنى والقدرة إلى جانب التمييز والحكمة. فقد كان ذلك امتحانا عسيرا من الله إذ إن الأمتحان الحقيقى لحكمة المرء هى أن يعرف كيف يحكم قدرته. وها هو يرى فشله فى هذا الامتحان ويرى بصيرته تطفأ تحت رياح قدرته العاتية.

سليمان : الآن أدركت لماذا أعطانى ربى مالم أسأل... وهو السلطان والغنى، والقدرة، إلى جانب ما سألت وهو التمييز والحكمة... هاهنا الامتحان العسير. هاهنا الامتحان العسير!...

بلقيس : حقا ما أعسر الملاءمة بين هؤلاء جميعا!

سليمان : ربما كانت الحكمة الحقيقية هى فى أن يعرف الإنسان كيف يحكم قدرته!... وهأنذا قد فشلت فى ذلك... وإذا بصيرتى تطفأ لحظة تحت رياح قدرتى العاتية!..[٥٠]

وتتسامح بلقيس مع سليمان فهى أيضا لم تكن عادلة فى تعاملها مع منذر. لقد أسرته ثم أحبته. ولو أنها عاملته كأسير يترك فى سجنه لكان من الممكن أن يعد ذلك عدالة المنتصر. ولكنها تخطت ذلك، وأخذت تذله وتناديه بكلبها الأمين حتى تجعله يخضع لها ويمنحها قلبه.

تأخذ الملكة معها منذرا فى رحلتها إلى سليمان، وهنا تظهر قدرة المؤلف البارعة فى الخلق الفنى، فهو أقام ملكة سبأ سيدة أمام منذر وأقام سليمان سيدا لها، وهى تريد أن تملك منذرا وهو يريد أن يملكها.

ضلت عدالة الملكة طريقها إلى رجل، وضل نبى طريقه إلى المرأة.

وانتهى هذا النبى إلى أن يعلن لكاهنه أنه يريد من الناس أن يعرفوا أنه بشر

---

(٥٠) المسرحية، ص ١٤٠.

يخطىء أحيانا أكثر مما يخطئون ،ليس خيرا منهم فى شىء، إلا فى ذلك الألم الذى يشقيه كلما تذكر خطيئته، وفى ذلك الندم الذى يهز كيانه وفى محاولته التماس التوبة الصادقة والتوجه إلى ربه طالبا المغفرة.

ويرى صادوق أن هذا قول خطير لا يجب أن يقوله النبى، فإن على الناس ألا يعرفوا عنه صورة الإنسان المنزه، ويعرض سليمان عليه بأنه لا شىء أجدر بنبى غير الصدق.

سليمان : بل أريد أن يعلموا أنى أخطىء أحيانا أكثر منهم!... وأنى لم أمنح نفسا من جوهر غير نفوسهم، وأنى لست خيرا منهم فى شىء... إلا فى ذلك الألم الذى يشقينى كلما تذكرت خطيئتى... وفى الندم الذى يهز كيانى، وفى التماسى التوبة الصادقة والتوجه إلى ربى طالبا المغفرة...

صادوق : إن قولك هذا خطير أيها النبى.

سليمان : إنه الصدق!... الصدق... لاشىء أجدر بنبى غير الصدق...[٥١]

وإذا كانت القوة الذاتية دفعت بنبى إلى الإنحراف عن تحقيق العدالة فى علاقته بالآخرين فان ذلك لا يقلل من شأن النبوة. إذ إن معرفة الخطأ وحسابها لذاتها على هذا الخطأ تجعل من هذا الحساب وقوفا إلى جانب العدالة.

فإن عين الإنسان كثيرا ما تعجز عن رؤية قدرتهـا، وما يسببـه ذلك من جـراح للآخرين. وإن الإنسان - ولا يستثنى من ذلك الأنبياء - كثيراً ما يقع فى الخـطأ. وعندما يقارن خطأ الإنسان بخطأ ملاك ينزل من السـماء إلى الأرض ويركب فيـه النزوع البشرى، فيسىء استخدام قوته، مع علمه ومعرفته بالخير المطلق الذى لا يتغير فى دستور السماء، فإن أخطاء الإنسان تصبح أقل من حجمها عند ذلك.

ولقد سأل الملكان «هاروت وماروت» الله «ربنا لو أعطيتنا تلك الشهوات ثم نزلنا لحكمنا بالعدل»[٥٢] وانصافا من الله للإنسان استجاب لهما وقال «انزلا فقد أعطتكما

(٥١) المسرحية، ص. ١٢٨، ١٢٩.

(٥٢) الطبرى، تفسير الطبرى ج ١، ص ٣٤٥

الشهوات العشر فاحكما بين الناس»[٥٣] واستمرا فى الحكومة زمنا، إلى أن أتتها امرأة تخاصم زوجها «فقال أحدهما لصاحبه: إنها لتعجبنى. فقال الآخر: قد أردت أن أذكر لك ذلك فاستحييت منك، فقال الآخر: هل لك أن أذكرها لنفسها. قال: نعم، ولكن كيف لنا بعذاب الله، قال الآخر: إنا نرجو رحمة الله: فلما جاءت تخاصم زوجها ذكرا إليها نفسها فقالت: لا حتى تقضيا لى على زوجى فقضيا لها»[٥٤] ولم يتوقف الأمر بها عند هذا الحد، وإنما إنساقاً وراء رغبتها فى الحصول عليها بأن أفشيا لها السر الذى به يصعدان إلى السماء»[٥٥].

صور على أحمد باكثير فى مسرحية «هاروت وماروت» هذه الصورة تصويرا حرفيا. فإن هاروت وماروت احتلا وظيفة القضاء ببابل بعد نزولها إليها. وكانت هذه الوظيفة شاغرة بها بعد وفاة قاضى بابل. وكانت هناك شروط يتطلب توفرها لمن يحتل هذا المنصب وهو الجمال. ولم يجدوا فى بابل رجلا له من الجمال مـا يجعله جديـرا بهذا المنصب غير رجل واحد هو هرمس. ولكن هرمس يرفض أن يتقلد «أى منصب فى الحكم، فإنه قد باعد بينه وبين التعامل مع القصر الملكى ببابل:

الموظف : ياسيدتى ليس أمامك إذن غير هرمس فاختاريه.

منة : هرمس! هل يقبل هرمس أن يتقلد لنا أى منصب؟.. هذا رجل يعيش بيننا وليس منا (تتنهد فى حسرة مكبوتة فى أعماق قلبها)، رجل جميل حقا ولكنه لا يصلح لشىء!

الموظف : إذن فلن تجدى من يصلح[٥٦]

يظهر من هذه الصورة أن هناك إنساناً وسط كل هذه الفتن يقاوم بينما يدخل الملكان عالم القصر ويقبلان أن يعملا قاضيين يحكمان بين الناس ليعيشا الفتنة.

تختلف الملكة إيلات مع زوجها بعل حول خروجها عارية. ويحـاولان وضع حـد

(٥٣) المرجع نفسه.

(٥٤) المرجع نفسه.

(٥٥) المرجع نفسه.

(٥٦) المسرحية، ص٦.

للخلاف بينها بأن يقررا أن ينزلا على حكم «هاروت وماروت» فيما يحكمان به. فتتجه الملكة إليهما متخفية فى زى امرأة من المدينة.

ويعجب الملكان بجمال المرأة. ويحلم ماروت بها فى نومه، ويحادث صاحبه عن حلمه ويظهر عليه القلق واللهفة للقائها. واعدتها أنها ستأتى إليهما ويخشى «ماروت» أن يصيبها مرض يمنعها عن الحضور، ويخرج لسانه بكلمات يعترض فيها على الله سبحانه وتعالى، ويحذر هاروت ماروت من ذلك ويطلب إليه أن يراقب لسانه جيدا وأن يزن ما يقول قبل أن يلفظه. فتظهر الخشية على ماورت ويبلغ صاحبه بأنه يخشى أن يكونا مقدمين على الزنا. ويحاول هاروت أن يسكت فيه الخشية معدا هذا القول محاولة للتراجع عن التجربة فيستنكر عليه ذلك

ماروت : (فى حالة من الخشية) ياويلنا قد قطعنا شوطا بعيدا فى الغواية والعصيان.. أتدرى يا هاروت على أى أثم نحن مقدمان الآن؟ على الزنا!

هاروت : ما خطبك يا أخى؟ أتريد أن تتراجع[٥٧]؟.

ولقد كان هاروت وهو يشجع ماروت على عدم التراجع عن هذه التجربة البشرية قد سبقه إلى ارتكاب هذا الأثم مع القهرمانه مناة. ويذكر هاروت لصاحبه ذلك فيطلب منه أن يخوض تجربة مع هذه القهرمانة فإنها خبيرة مجربة. فيرفض ماروت ذلك ففى رأية أنه إذا كان ولابد من معصية الله فلتكن فى أمر يستحق. وهو يقصد أن العلاقة المحرمة مع «تامارا» تستحق المعصية.

وبينما يتحادثان يقرع الباب الخارجى، فيتصوران أنها حضرت ولكنهما يسمعان صوت هرمس فيفكر ماروت بألا يفتح له ولكن «هاروت» يفتح الباب ثم يصرفاه سريعا.

تظهر المفارقة بين ما كان الملكان يتحدثان فيه، وبين ما يتصوره، هرمس فقد كان يتصور أنهما يقومان بالصلاة، وأنه جاء يقتبس من نورهما الآلهى. ويحادثهما الرجل فى

(٥٧) المسرحية، ص ٤٩، ٥٠

سرور عن حكمها العادل فى قضية التبرج. ويذكر لها الأثر الطيب الذى خلفه ذلك الحكم. ويعجلان له بقدح شراب، فينصرف بعد شربه وهما فرحان يحمدان الله أن تخلصا منه، فإنهما يعرفان أنه لولا تعجيلهما بهذا القدح، لبقى عندهما إلى آخر الليل:

ماروت : الحمد لله إذ تخلصنا منه..
هاروت : لو لم آته بقدح الشراب لبقى عندنا إلى آخر الليل..
ماروت : أجل أدرك من تعجيلك بالشراب أننا لا نرغب فى بقائه...[٥٨]

تأتى «تامارا» بعد ذلك وتسألهما عما صنعا فى قضيتها فيخبرها «هاروت» أنهما حكما لصالحها ضد زوجها ويخبرانها أن الحكم سيعلن غدا فتطلب منهما أن يطلعاها على صورة الحكم فهى تريد أن تطمئن فقد علمت أنهما حكما للزوج دون الزوجة قبل ذلك فى قضية تشبه هذه القضية، ويهدىء ماروت من روعها مخبرا إياها أن هناك فرقا كبيرا بين القضيتين فان المرأة صاحبة القضية السابقة ليست لها جمال تامارا، ولا يصح أن يحجب جمال تامارا عن الأعين.

تامارا : لن يطمئن قلبى حتى أرى نص الحكم، فإنى أعتقد أن القضيتين متماثلتين ليس بينهما فرق...
هاروت : بل بينهما فرق كبير. ليس لتلك المرأة مثل هذا الجمال الساحر.
تامارا : وما شأن الجمال فى الحكم؟
هاروت : إن جمالك ياتامارا لا يصح أن يحجب عن العيون. هو أعظم وأسمى من أن تتمتع به عينا رجل واحد...[٥٩]

تظهر القدرة على التلفيق فى منطق الملكين واضحة وكأنما دربا دربة طويلة على الغش والخداع. وإن كان الأمر لا يتطلب الدربة فان الرغبة ومحاولة تحقيقها تدفع إلى ألوان كثيرة من هذا الابتكار.

يظهر من الحوار الدائر بين تامارا وبين الملكين أنهما تواعدا على أن يحافظا عليها

(٥٨) المسرحية، ص ٦١.
(٥٩) المسرحية، ص ٦٧

حتى تجود بنفسها عن طواعية وتأبى الملكة أن تجود بنفسها، حتى يرياها نص الحكم. فيرسل «ماروت» «هاروت» ليأتى بنص الحكم فيخرج ليبقى ماروت معها وحده، فيحاول الوصول إليها، ويخبرها أنه من الملائكة فتطلب منه أن يأتيها بأحد عقود الملكة إيلات فيأتيها به ثم تطلب منه أن يحضر لها نص الحكم قبل أن يحضره صاحبه فيأتيها به. ويصعد أمامها إلى كوكب الزهرة ويأتى لها بجوهرة من هناك. ومع كل ذلك ترفض المرأة أن تمنح نفسها له ويعود هاروت ليجد أمور صاحبه قد ساءت فهو قد أفشى سرهما. ويعتذر هاروت بأنه تركه وحده فلم يستطع أن يقاوم المرأة ويؤدى به ذلك إلى الاعتراف بأن الانسان معذور فيما يصنع(٦٠):

ماروت : معذرة يا أخى.. تركتنى وحدى فلم استطع أن أقاوم.. والله إنهم معذورون..

هاروت : من هم؟

ماروت : بنو آدم ياهاروت.. بنو آدم.

وهكذا تخلى هاروت وماروت عن تحقيق أبسط ألوان العدالة وهو الجانب التشريعى منها.

وتلتقى سقطة هذين الملاكين بسقطة سليمان. وكان تخلى نبى عن سلوكه العادل إنما بناء على حبه لامرأة ورغبته فى الحصول على قلبها.

وكان تخلى الملكان عن تحقيق العدل هو رغبتهما فى الحصول على جسد امرأة.

وعلى أية حال فإن العدالة المرتبطة بالذات تحتاج إلى ضبط ومراقبة لكى يحكم السلوك العادل فلا ينحرف صاحبه إلى طريق يظلم فيه الآخرين.

* * *

ويرى بكر الشرقاوى أنه ليس من السهل ضبط الطريق لتحقيق العدل مع الحاجة إليه لأن العدالة ولدت خرساء. وستظل دائما حلما يسعى لتحقيقه بعض البشر.

---

(٦٠) المسرحية، ص ٨١

لقد حاول بتاح أن يطلب من أتوم أن يخترع العدالة وذلك بعد أن كبر المجتمع الجديد الذى تسبب أتوم فى وجوده.

ولم يكن أتوم يرى حاجة إلى العدالة ومع ذلك فقد اخترع أتوم القانون دون أن يدرى وذلك بالقرارات التى كان يتخذها لتحريم شىء، وبعد اختراع القانون يحاول رع أن يستغل الموقف ليحاكم أتوم ليصبح سيد العالم بدلا منه.

وتتم المحاكمة فى ظروف يوجد فيها القانون ولا توجد فيها عدالة.

ويحاول الإله الذى خلق الكون والتشريع أن يلد العدالة، ولكنه لم يستطع فقد سلبه أبناؤه قوته. ولقد جاءت محاولته لاختراع العدالة متأخرة. ويحكم التاسوع على أتوم بالموت الذى اخترعه ويكوت الصوت الوحيد الذى يرفض هذا الحكم هو صوت بتاح العالم فيرفع صوته بأن هذا ليس عدلا.

رع : لقد انتهت المحاكمة، وعلى العالم أن يسمع وأن يسكت... الحكم... حكمت محكمة التاسوع المقدس على المتهم أتوم ابن نفسه أبى العالم بأنه مذنب وقضت عليه بتنفيذ قانون الموت... (تصفيق).

بتاح : لا... لا... ليس هذا عدلا... لا[٦١].

لقد عاد بتاح إلى محكمة التاسوع ليعلن لهم أنه ولد العدالة.

يختلف مولد بتاح للعدالة عن مولد أتوم للخلق، فإن بتاح حين أعجزه أن يدع أتوم يلد العدالة، قام بعملية مولدها، فى معمله، لقد كونها قطعة قطعة واختبر جميع أجزائها فى جميع مراحلها.

تبدت العدالة فتاة جميلة رائعة ولكن العدالة لا تنطق. لذا فإنها لا تستطيع أن تقول كلمتها دفاعا عن سيد العالم الذى خلق الكون، ولم يخترع العدالة ويصبح حكم الإعدام الذى أصدرته محكمة التاسوع برئاسة رع ضد أتوم نافذاً، يودع أتوم أبناءه جميعا وينظر إلى العدالة التى يراها أجمل من لم يلد وأجمل حلم رغم أنها لا تنطق

---

(٦١) مسرحية أصل الحكاية، ص ٩٥.

ويتمنى أن يوفق أبناؤه من بعده فى خلق الحياة فى جسدها.

وينفذ الحكم فى أتوم ليهتز العالم هزا عنيفا فيصيب الجميع الجزع والخوف.

أتوم : (الماعت) حتى أنت... ياأجمل من لم ألد ويـاأجمل حلم رغم أنـك لا تنطقين. وداعـا يا عـزيزتى مـاعت... السلام لكم وللعـالم كله... (أنوبيس ينفذ الحكم. أتوم يموت... ولكن العالم يهتز اهتزازا عنيفا فيتصايح الجميع فى جزع وخوف).

أصوات : ما هذا؟
إننا نهبط
إننا نسقط
ألحقونا... ألحقـونا.. العـالم يهبط... العالم يسقط... (العـالم يهبط إلى المجهول بكل شىء)[٥].

كان هذا ما يريد الشرقاوى أن يقوله فى مسرحيته. أمنية أن يوفق العالم إلى بعث الحياة فى العدالة وإلا فإن الظلم سيهبط إلى المجهول بكل شىء وإن كان المؤلف قد اختلق موقف محاكمة أتوم ليقول هذا.

ورأى بكر الشرقاوى وزملائه مؤلفى المسرح يمكن أن يزداد وضوحا بمحاولة معرفة رؤيتهم للحب والموت.

---

(٦٢) المسرحية، ص ٩٦.

الفصل الثالث

الحب

كثيرا ما يلجأ الفنان إلى تصوير العلاقات العاطفية عندما يقوم بمحاولة تصوير واقعة، وتقديم رؤيته عن هذا الواقع. لم يختلف فى ذلك صانع الأسطورة عن مؤلف المسرح.

تصور فى هذه العلاقات احتياجات الإنسان إلى الإنتماء إلى آخر وحاجته إلى أن يعيش معه. هذه الحاجة ومحاولة إرضائها وجدت مع وجود الجماعة الإنسانية على الأرض.

وكان لهذا الإنتماء أثره إذ منه تكونت الأسرة ومن ثم المجتمع الإنسانى كله.

ولقد أبرزت الأسطورة صورة الحاجة للإنتماء إلى آخر فى القصص المتصلة بالآلهة والإنسان معا. فإن الإنسان حين توصل إلى تكوين صورة للآلهة رسمهم على صورته ورسم احتياجاتهم صورة من احتياجاته. فهم يحبون ويتزوجون ويمارسون العلاقات الجنسية المحرمة. وحيثما وجدت قصة لإله وجدت معه قصة لإلهة.

وأساطير الآلهة المصرية تمتلىء بعلاقات حب شرعية بين الآلهة مثل علاقة الحب وبين أوزيريس وإيزيس وتوجد مثيلات لهذه القصص لدى اليونانيين بصورة أوسع من الصورة المصرية وتزيد عليها بتصوير العلاقات الجنسية بين الآلهة بعضهم والبعض وبينهم وبين البشر أيضا.

وفى قصص خلق الإنسان البابلية والعبرية ارتبط مولد الرجل بمولد المرأة. وارتبطت مسيرتها فى الحياة ارتباطا وثيقا. ولقد كان هذا الترابط وليد مكونات فسولوجية واجتماعية.

تحدد نوعية هذا الارتباط كما تصوره الأسطورة ومؤلفو المسرح بثلاثة أنواع:

النوع الأول : الحب وارتباطه بالشرعية.

النوع الثانى : الحب وارتباطه بالجنس.

النوع الثالث : الحب وارتباطه بالقدرة.

(أ)

ينقسم الحب المرتبط بالشرعية إلى قسمين: قسم يصور علاقة الحب الزوجى داخل الإطار الأسرى، وقسم آخر يصور محاولة الوصول بالحب إلى الحياة الزوجية.

وتتناول مسرحيات «أهل الكهف» ، «وأوزيريس» تصوير علاقة الحب الزوجى.

وفى مسرحية أهل الكهف ربط الحكيم العقل بالحياة الزوجية، وجعل ممثل العقل فيها «مرنوش» يرتبط فى حياته بالأسرة ارتباطا كبيرا.

كان مرنوش وزير دقيانوس وساعده الأيمن فى مذابحه ضد المسيحيين. ولكنه بعد أن تزوج من امرأة مسيحية اعتنق المسيحية. وبعد أن تكشف للملك أنه مسيحى، فر هاربا إلى الكهف مع صاحبه مشلينيا والراعى وكلبه. وحين استيقظ كان أول شىء يفكر فيه هو زوجته وابنه فإنه كان يخشى عليهما من مذابح دقيانوس أكثر من خشيته على نفسه منها.

يظهر فى الحوار الدائر بينه وبين مشلينيا أنه كان متحررا من سيطرة العقيدة المسيحية وأنه لم يؤمن بها إلا لأنه يحب امرأته وأن ما يشغله الآن هو واقعة الذى يعيشه مبعدا عن زوجته وولده مطاردا من دقيانوس. وهو بعد أن يستمع لحديث يمليخا عن إيمانه بالمسيح يسأله مشلينيا عن رأيه فيما يقول الراعى فيجيبه بأنه هراء. فهو فى الحقيقة لا يفهم سوى أنه غاب ليلة عن زوجته وولده:

مشلينيا : ماذا تقول فى ذلك؟

مرنوش : أقول إن هذا الراعى يتكلم هراء، ولا أفهم ما يقول..

مشلينيا : أنت لا تفهم سوى أنك غبت ليلة عن امرأتك وولدك[١].

ولقد تكشف للراعى أنه وصحبه لبثوا فى الكهف ثلاثمائة عام رفض مرنوش أن يتقبل هذه الحقيقة. ولم يقبل أن يذهب مع يمليخا إلى الكهف لأن ارتباطه بزوجته وابنه أكبر من أن يدفعه إلى الكهف فهما بالنسبة إليه يمثلان الحياة وارتباطه بالحيـاة هو ارتباط بهما. وكان ذلك أيضا سبب إنكاره لحقيقة الفترة الزمنية التى لبثها فى الكهف. وإذا كان ذلك قد حدث فعلا فإن البعد الزمنى بينه وبين العالم الذى يعيشه، لا يمثل له فجوة طالما أن زوجته وابنه ينتظرانه:

مرنوش : إنك ستجننى.. كلا ليس فى طاقة رأسى تصور هذا.. فليبلغ ما بيننا وبينهم ما بلغ.. ماذا تريد الآن؟

يمليخا : الكهف..

مرنوش : أتريد أن ندفن أنفسنا أحياء فى الكهف؟!

يمليخا : نعم.. فلنذهب إلى عالمنا.

مرنوش : اذهب أنت...

يمليخا : وأنت يا مرنوش.

مرنوش : أنا لى أهل وولد ينتظروننى[٢].

ويترك مرنوش قصر الملك ليذهب إلى بيته آخذا لابنه بعض الهدايا يحملها أحد عبيد الملك. ويعود مشلينيا إلى القصر ثانية بعد أن عرف الحقيقة ولمسها ومست ارتباطه بأسرته.. فإنه لم يجد بيته ووجد مكانه سوقا للرماح والدروع. ودله شحاذ هرم على أخبار أسرته، وعرف منه أنه سمع عن آبائه هذا الاسم.. وأخذه إلى المقابر ودله على قبر متهدم استطاع أن يقرأ أسطرا متآكلة على شاهد القبر يفيد أن ابنه مات شهيدا فى سن الستين بعد أن جلب النصر لجيوش الروم.

وبعد أن اتضحت له حقيقة أنه فقد ابنه وزوجه وفقد ارتباطه بالحياة اتجه مرنوش

---

(١) مسرحية أهل الكهف، ص ١٨.

(٢) المسرحية، ص ٦٨.

إلى صديقه مشلينيا ليخبره بهذه الحقيقة ويطلب منه أن يصحبه إلى الكهف.

مرنوش : لقد صدق هذا الراعى..

مشلينيا : منذ متى؟

مرنوش : مشلينيا.. لقد مات قلبى يا مشلينيا، ولا فائدة منى بعد اليوم.. تعال معى إن كنت لى صديقا.. تعالى معى يا مشلينيا..

مشلينيا : إلى أين؟

مرنوش : (وهو يجذب يده) إلى عالمنا نحن[٣].

ويتضح من ذلك أن مرنوش وصل إلى النقطة التى انتهى إليها يمليخا من قبل. فلم يعد عقله قادرا على تحمل هذا الواقع الجديد بعد أن فقد أسرته. وأصبح والراعى فى موقف يتساوى فيه العقل المفكر مع البساطة الذهنية.

وإذا قورن موقف مرنوش بموقف إيزيس فى مسرحية «إيزيس» للحكيم فإن الشخصيتين تلتقيان عند ذلك الحب الشديد للأسرة ولكنهما تختلفان كثيراً من حيث أن الحب الأسرى أدى بمرنوش إلى الانسلاخ عن الحياة والوقوف منها موقفا سلبيا بينما كانت إيزيس أكثر إيجابية فى مواجهة الحياة.

يرجع هذا الخلاف إلى طبيعة الموضوعين. فإن إيزيس كما تصورها الأسطورة وتصورها المسرحية كذلك تمثل الوفاء الإيجابى فى حبها لزوجها ولابنها من بعده. ويرى الحكيم فى بيانه عن المسرحية أن إيزيس المصرية؛ هى صورة الوفاء الزوجى فإن المقارنة بينها وبين «بنيلوب» اليونانية لأمر جدير بالالتفات، فالزوجتان اتفقتا فى وضع واحد: هو أن زوجيهما اختفيا. فما الذى فعلته الزوجتان؟ أما اليونانية بنيلوب فقد اكتفت بالجلوس فى دارها تنتظر عودة زوجها وتنسج ثوبها المشهور. وأما المصرية إيزيس فلم تكتف بالجلوس والانتظار، بل قامت تبحث وتكافح وتناضل. الوفاء عند بنيلوب هو وفاء سلبى أما الوفاء عند إيزيس فهو وفاء إيجابى»[٤].

---

(٣) المسرحية، ص ٩٣.

(٤) مسرحية، إيزيس، ص ١٦٥-١٦٦.

ولقد فصل الحكيم فى مسرحيته دور إيزيس الإيجابى بما يوضح رأيه عن إيزيس. أما رأيه عن بنيلوب فإن الحكيم لم يذكر فى بيانه عنها أكثر من ذلك. فسلبية بنيلوب ترجع إلى طبيعة الموقف.

ولا يقارن غياب «أوليس» بغياب «أوزيريس». فإن أوزيريس كما تصوره المسرحية كان شخصية سلبية. يحب امرأة ولا يفكر فى عمل شىء ليعود إلى مصر. ويبقى فى بيلوس إلى أن تأتى زوجته لتعيده. بينما أوليس كان «شخصية» إيجابية. سلك دروبا فى البحر لم يكن من السهل على امرأته تتبعها. وكان طريق إيزيس إلى زوجها، طريقا معروفا وسهلا. ويعد جلوس بنيلوب لتنسج ثوبها طوال مدة غياب زوجها عملا إيجابيا وليس عملا سلبيا فقد استطاعت بهذا العمل أن تحمى نفسها، وعرش زوجها، وابنه من أعدائه وطالبى الزواج منها. كان ذلك يبدو خير الطرق التى يمكن أن تسلكها. ويصبح الإيجاب والسلب بذلك لا يعنى طريقة السلوك بقدر ما يعنى النتيجة.

وما يهم البحث هنا هو رؤية الحكيم لايزيس كما يقدمها فى المسرحية قائمة على علاقة الحب بين إيزيس وزوجها أوزيريس فقد كانت هذه العلاقة هى حركة الصراع فى المسرحية والمنمية لأحداثها.

أظهر المؤلف عمق هذه العاطفة منذ بداية المسرحية. فقد غاب أوزيريس بعد ليلة قضاها فى منزل أخيه. ففقدت إيزيس عقلها بحثا عنه. وحاولت اللجوء إلى كل الوسائل التى تتصور أن تؤدى بها إلى العثور على زوجها. وهى تلجأ إلى توت وتطلب منه أن يستخدم سحره ليدلها على مكانه، وعندما يستنكر عليها توت أن تصنع صنيع الفلاحات الساذجات ممن يصدقن أنه يصنع المعجزات، يظهر من إجابتها لقوله مدى عمق هذا الحب الذى يحول ملكة إلى أن تصبح فى لحظة من لحظات حبها أسوة بهؤلاء النسوة، فهى ترى أنه لا فرق بينها وبينهن، فإنها واحدة منهن عندما تفقد عزيزا تلتمس المعجزة حيث تكون.

توت : تلجئين إلى السحر.

إيزيس : ألجأ إلى كل وسيلة تدلنى على مكان زوجى..

توت : تفعلين مثل أولئك الفلاحات الساذجات ممن يصدقن أنى أصنع المعجزات.

إيزيس : وأى فارق بينى وبينهن؟ ألست منهن إلى امرأة مثل الأخريات.. عندما تفقد شيئا عزيزا فإنها تلتمس المعجزة حيث تكون(٥)

حول أم الحب إيزيس إلى امرأة ضارية مخيفة يخيف ألمها وعذابها صانعى هذا الألم وهذا العذاب، وهم بذلك يتوقونها أشد التوقى. فهى فى نظرهم امرأة قادرة على الدفاع عن حبها.

ينقل المؤلف بذلك صورة إيزيس فى الأسطورة فهى المرأة التى أعادت زوجها من ببلوس وهى التى وقفت إلى جوار ابنها حتى أعادته إلى الحكم. هذه المرأة نفسها هى التى يخشى منها طيفون فى المسرحية على حكمه ويعرف أنها ليست بالهينة وأنها صلبة كالصخرة. وهو يعرف أنها ستبحث عن زوجها فى كل ركن، وستطرق كل باب، وستسأل كل حى، وستثير عليه المتاعب. وهو يوجه هذا القول إلى شيخ البلد الذى يعلن لطيفون فى عزم أنه سيسد عليها الطريق.

شيخ البلد : إنها امرأة.. ماذا تستطيع امرأة؟..

طيفون : إنها ليست مع ذلك بالهينة.. أنت لا تعرفها..

شيخ البلد : إنها امرأة بمفردها.

طيفون : ولكنها صلبة كالصخرة.. ستبحث عن زوجها فى كل ركن.. وستطرق كل باب.. وستسأل كل حى.. إنها ستثير لنا المتاعب...

شيخ البلد : سأسد عليها الطريق.. اتركها لى..(٦)....

كان تقدير طيفون لها صحيحا وكانت حركة شيخ البلد ضدها سريعة فقد ألب عليها الفلاحين متهما إياها بأنها ساحرة مشئومة تجلب النحس إلى كل مكان تحل فيه.

حدث فى تلك الأثناء وهى تبحث عن زوجها فى إحدى القرى أن رأى طفلان

---

(٥) المسرحية، ص ١٢.

(٦) المسرحية ص ٣٢-٣٣.

الصندوق يلقى فى النهر فاتبعاه فغرق أحدهما وعاد الثانى إلى بيته. كان وقت وصولها إلى القرية ساعة اكتشاف أهليها غرق الطفل. فتطردها القرية لأنها جلبت النحس عليهم، إلا أنها تعود بعد ذلك لتلتقى بالغلام الثانى وتستطلع منه أخبار الصندوق الذى رآه. يتصور الغلام أن الصندوق مسروق منها وأن به جواهرها فإنه يعرف أن شيخ البلد اعتاد أن يخطف الناس فتأخذ «إيزيس» القوية فى البكاء. وتحاول أن تمسح دموعها وهى تؤكد كلام الغلام بأنهم حقا سرقوه منها وأن ما بداخله جوهر - وأى جوهر! - يضىء للناس ويكشف لهم ما ينفعهم:

إيزيس : (مطرقة تمسح دمعة) حقا خطفوه منى..
الغلام : هو جوهر إذن ذلك الذى فى الصندوق.
إيزيس : وأى جوهر؟..
الغلام : (ببراءة) صفيه لى!...
إيزيس : هو جوهر يضى للناس ويكشف لهم ما ينفعهم.. وا أسفاه[٧].

يبرز البكاء، ووصف المرأة لزوجها، تقديرها إياه. ولقد أعانها الغلام على معرفة بداية الطريق الذى اتجه إليه الصندوق وأخذت فى رحلتها بحثا عن أوزيريس الملك وأوزيريس المحبوب من الناس وأوزيريس صاحب بيتها والجدير بحبها. ولا تتوقف عن نواحها المعلن لهذا الحب وهى تأخذ طريقها صوب اتجاه الريح باحثة عنه:

إيزيس : (نائحة) أوزيريس.. أين أنت.. يا أوزيريس..؟
أيـــن أنـــت...؟ أيـــن أنـــت؟...
كـــان لـك بيت... كـــان لـك ملك...
كـــان لـــك حـــب فى كـــل قـــلب...
عـــد إلى بـيـتـــك يـــا أوزيـــريس...
عـــد إلى ملكـــك أيـهـــا العـــزيـــز...
عـــد إلى زوجـــك أيـهـــا الحـبـيـــب...

---

(٧) المسرحية، ص ٥٧.

عــد إلى الــتى تحــبــك إيــزيس...
عــد...   عــد...   عــد...[٨]

ترتمى إيزيس بعد ذلك على وجهها باكية فى غير شهيق وتمكث بلا حراك لحظة كأنها فى إغماء، وإذا صوت غناء ملاح يشد حبل مركب يقترب منها فتنهض فى الحال وتنادى بقوة الملاح وتستوقفه لتسأله عن الصندوق فيخبرها أن مـركبا متجهـا إلى الشمال وجد ملاحوه صندوقا كبيرا عائما كاد يصدمهم أخرجوه وحملوه معهم واتجهوا به شطر ببلوس، فتأخذ طريقها إلى ببلوس سعيا وراء الصندوق.

تصل «إيزيس» إلى «ببلوس» لتجد زوجها قد بيع إلى ملكها الذى أعجب به وكرمه لعلمه وما قدمه لأهلها من خدمات «حتى صار يناديه بالصديق المصرى».

تستأذن إيزيس الملك فى أن يتركه يرحل معها إلى مصر فيأذن لها الملك كارها فراق أوزيريس.

وتعود إيزيس بزوجها إلى مصر. وتقنع بأن تختفى معه فى أطراف الصحراء بعيدا عن أعين طيفون ويظلان هناك ثلاث سنوات أنجبا خلالها ابنها حوريس. وتكتشف أعين طيفون وجوده فيرسل إليه جنده ليقتلوه.

تنتهى بذلك فترة من حياة المرأة كان فيها كل حبها موجها إلى زوجها لتبدأ فترة جديدة ينتقل حبها له إلى ابنها. فتأخذ فى رعايته مختفية تماما عن طيفون وعيونه وتعد ابنها خمس عشرة سنة ليعود إلى الانتقام لأبيه.

يمثل الحب الذى قدمته إيزيس لابنها انعكاس حبها لزوجها فضـلا عن عاطفـة الأمومة الصادقة فيها.

ولقد بدلت رغبة الانتقام فى سلوكها. فاستبدلت فى محاولتها هذه أسلوب أوزيريس بأسلوب طيفون.

وحين نجحت إيزيس بعد كفاحها الطويل فى عودة ابنها للملك عدت ذلك من أجل

(٨) المسرحية، ص ٥٩، ٦٦.

أوزيريس وأنها تأمل أن يكون فى خلوده صافحا عنها، راضيا عما صنعت.

كان الحب يدفع الشخصية القوية إلى الاستكانة والخضوع بجوار زوجها. فتقبل ما يراه دون ملل أو تذمر منها فقد كان حبها له كافيا لإرضائها واسكاتها فتقبل ما يقبل وترفض ما يرفض لذا لم تظهر قوتها وقوة حبها إلا فى غيابه.

أما أوزيريس فقد رسمه المؤلف بصورة العالم المنعزل السلبى وحتى فى حبه يقنع بالسكون دون الحركة. وكان يظهر حبه لزوجته من خلال حديثه عنها لملك ببلوس. فلقد كان قليل الكلام فى منفاه عن نفسه وعن ماضيه باستثناء ذكره لزوجته ويقول لها أوزيريس إنه لم يستطع كتمان حبه لها فهى الشيء الوحيد الذى تحدث عنه، ويخبرها الملك أنها كل ما يعتز به ويحرص عليه فى تلك البلاد البعيدة، فلم يكن له من شئونه ما يفكر فيه غيرها وما صارت إليه.

الملك : لقد حدثنا عنك أيتها السيدة، وهو القليل الكلام عن نفسه وعن ماضيه..

إيزيس : (لزوجها) تحدثت عنى؟..

أوزيريس : (هامسا) هذا ما لم أستطع كتمانه..

أيزيس : (للملك) ماذا قال عنى؟.

الملك : قال إنك كل ما يعتز به ويحرص عليه فى تلك البلاد البعيدة. لم يكن له من شئونه ما يفكر فيه غيرك أنت وما حدث له...[٩]

ومع تفكيره فيها فإنه لم يتحرك أى حركة ليتجه إليها. ولم يصنع بعض ما صنعت ليعود إلى وطنه وإلى زوجته..

لم يغير باكثير فى مسرحية أوزيريس صورة أوزيريس السلبية هذه ولا صورة إيزيس الإيجابية فى حبها.

لقد تقبل الخرافة وأظهرها على المسرح فى حدث لم يقبله بلوتارك نفسه. فقد كان بلوتارك يرى أن الخرافة شر لا يقل عن الالحاد[١٠]. ورفض ما ذكره فى أسطورة

(٩) المسرحية، ص ٨٦. (١٠) بلوتارخوس، المرجع السابق، ص ٢٩.

المحاكمة من أن هور قطع رأس والدته[١١]... وهو يعد هذا وما قيل عن تخبيل بدن حوريس من الآراء الشاذة والغريبة[١٢].

بنى باكثير موقفا فى المسرحية ليس من السهل تقبله. وكان أحد الأسباب التى أسقطت المسرحية وقللت من قيمتها الفنية وكان هذا الموقف مبنيا على أساس من حب إيزيس لزوجها.

أراد باكثير فى هذا الموقف أن يصور شدة هذا الحب الذى تستطيع به إيزيس أن تحيى حبيبها.

ويحدث ذلك الموقف بعد أن حصلت إيزيس على الصندوق الملقى به جثمان زوجها من ملك ببلوس. تقف أمام الجثمان تناجيه متحسرة على زوجها وكيف يترك جسده يغيب فى التراب. وهى تدعو فى لوعة أن يقوم ليضمها بين ذراعيه، ويشفى حرشوقها. وهى لن تعجز أن توقظه إن كان نائما مهما يطل نومه. أما إن كان ميت فإنها بحبها ستحييه. وتأخذ إيزيس فى الرقص والصلاة، وهنا يستوى أوزيريس جالسا فى التابوت، ثم يفرك عينيه كأنه نائم يستيقظ. وتقبل نحوه إيزيس منادية أوزيريس الحبيب بينما يفتح ذراعيه لها ويناديها إيزيس الحبيبة ويتعانقان فى شوق حار:

أيزيس : (تقبل نحوه) أوزيريس الحبيب.
أوزيريس : (يفتح ذراعيه لها) إيزيس الحبيبة.. (يتعانقان فى شوق وحرارة)[١٣].

ولم يكن المؤلف فى حاجة إلى الاعتماد على الخرافة ليظهر قوة هذا الحب إذ أن ذلك الحدث لم يطور العمل المسرحى فإن أوزيريس لم يعش طويلا إذ قتله أخوه بعد ذلك. ولم يدفع هذا الحدث المسرحية إلى الأمام وساهم فى خلق جو ممل لا يمكن من متابعة خطة المرأة بعد ذلك للانتقام لزوجها. هذه الخطة مزجت بين ما كتبه بلوتارك وما كتبه الحكيم فى حدث واحد. كما أن المؤلف حاول أن يغير من اتجاه المرأة

(١١) سليم حسن، المرجع السابق، ص ١٥٢.
(١٢) بلوتارخوس، المرجع السابق، ص ٣٩.
(١٣) مسرحية أوزيريس، ص ٩٠.

للأساليب السياسية فعمد إلى المزج بين العمل السياسى والالتزام بالموقف الأخلاقى. وهذه المحاولة من المؤلف أدت إلى تميع الأحداث وعدم صدقها ووضوحها.

هذا الوضوح الذى لم يكن ينقص الحكيم فى معالجة قصة الحب الزوجى فى مسرحية إيزيس ولا فى معالجته قضية الحب الذى يحرك عواطف الشخوص سعيا وراء تحقيق علاقة تتوج بالزواج كما ظهر فى مسرحية أهل الكهف.

* * *

وفى البحث عن القسم الآخر من الحب المرتبط بالشرعية فإن العلاقة بين مشلينيا وبريسكا تمثل أحد ألوان هذا الحب.. ولقد كانت هذه العلاقة من أهم العناصر المكونة لمسرحية أهل الكهف، يبنى عليها المؤلف فكرته فى موضوع مواجهة القلب للزمن.

يعطى المؤلف لقصة الحب هذه حسا طريفا من حسه الخلاق، فإنه يجعل هذه العلاقة تأخذ صورتين ممتدتين فى قلب رجل واحد فى مسافتين زمنيتين مختلفتين. كانت الصورة الأولى تبدأ قبل توجه مشلينيا إلى الكهف وتبدأ أحداث الصورة الثانية بعد خروجه منه. ومن هاتين الصورتين تبرز المفارقة الطريفة.

يظهر فى الصورة الأولى مشلينيا يقوم بعمله وزيرا لدقيانوس، ويقع فى حب ابنته بريسكا.

كان يلتقى بها خلسة فى بهو الأعمدة. وواعدها على الزواج. كما دفعها إلى الإيمان بالسيد المسيح وأهداها صليبا يعبر عن طهر العلاقة بينهما.

حدث أن أرسل مشلينيا رسالة إلى الأميرة مع وصيفة غيرى تضمر لها الحقد. ذكر فى رسالته أنه متوجه إلى صلاة عيد الفصح مع مرنوش وأنه سيذكرها فى صلاته.

تحمل الوصيفة هذه الرسالة إلى دقيانوس الذى يثور غضبا ويتوعد وزيره بالقتل. عرفت الأميرة ذلك فانتظرت عودة مشلينيا وأبلغته الخبر. وحملته على الهرب مع صديقه وواعدته أنها سترقبه بعد ثلاثة أيام عند مطلع الفجر. أخذت الأميرة فى الانتظار ولكن مشلينيا لم يعد. وطال انتظار الفتاة حتى ماتت وهى فى الخمسين من عمرها. وكانت كلما

أرغموها على الزواج، تجيب: بأنها مرتبطة بعهد مقدس، لن تحنث فيه، وكانت وصائفها يسمعنها تقول: إنها ستنتظر، وتنتظر، ولن تمل الانتظار. وعندما حانت لحظة وفاتها طلبت أن تحمل لتموت فى بهو الأعمدة، مكان لقائها القديم.

يحدث كل هذا للفتاة، ومشلينيا غارق فى النوم وحين يستيقظ تكون أول شىء يبرز لذاكرته. متصورا أنه قد مرت عليه ليلة منذ فراقها. وهو يريد أن يترك الكهف ليراها فهو لا يستطيع البقاء بعيدا عنها يوما واحدا. ويحاول صديقه مرنوش أن يمنعه من الخروج حذرا لنفسه ولها من المذبحة الى أقامها الملك فى المدينة:

مشلينيا : نعم يا مرنوش.. لكن ها أنت ذا ترانى لا أقوى على البعد يوما واحدا.

مرنوش : مشلينيا.. أحذر لنفسك ولنا.. المذبحة لا تزال قائمة فى المدينة.. إنى لن أحتمل نزقك بعد اليوم...[١٤]

يؤخذ مشلينيا وأصحابه من الكهف وهناك يرى ابنة الملك مسماة باسم حبيبته بريسكا، وتحمل نفس الصليب الذى أهداه إياها. كما أنها منحت نفس الصورة الجسدية التى كانت لحبيبته، حتى أنه عندما رآها تصور أنها هى بريسكا حبيبته وأخذ يناديها باسمها.

أصاب الفتاة رعب عندما سمعته يلفظ اسمها، ويحاول غالياس مربيها أن يهدئها بأن يخبرها أن هذا الرجل قديس:

مشلينيا : (لا يكاد يرى الأميرة حتى يصيح صيحة خافتة غير متمالك) بريسكا!..

بريسكا : (فى رعب تحتمى بغالياس) آه.. أسمعت؟.. قد لفظ اسمى..

غالياس : (همسا) أرأيت؟ إنه قديس..؟

نجح المؤلف بذلك فى أن يضع مشكلة الحب أمام قوةالزمن وما يمكن أن يؤثر فى هذا الحب.

---

(١٤) مسرحية أهل الكهف، ص ٧.

وظهر واضحا أن المحب لا يأبه لمناقشة قضية الزمن مع صاحبيه يمليخا ومرنوش، فإن يمليخا بعد عودته من المدينة، واكتشافه حقيقة البعد الزمنى الذى يعيشونه منفصلين عن الناس عاد ليخبر صاحبيه، واختلف موقفها فإن مرنوش يناقش قضية هذه المسافة الزمنية بعقله فلا يصدقها، أما مشلينيا العاشق، فلم يكن فى حاجة إلى أن يناقش هذه القضية، فالأمر لديه سيان، أن يكون مر عليه يوم أو ثلثمائة سنة ما دامت بريسكا موجودة.

مرنوش : أو صدقت؟
مشلينيا : ولم لا أصدق كل شيء ما دامت هى هى..(١٥)

انطلق يمليخا وتبعه مرنوش إلى الكهف ليبقى الرجل الذى يؤمن أن ليس للمحب عمر.

يدخل مشلينيا تجربة مع الحياة الجديدة - أعمق من تجربة صاحبيه. فإن صاحبيه قد انتهت علاقتها بالحياة عندما لم يجدا فيها عالمها القديم، أما هو فإن عالمه القديم ممتد فى عالمه الجديد متمثلا فى شخصية بريسكا.

ويلتقى مشلينيا ببريسكا، وهى تجتاز البهو ممسكة بكتاب، هذا الكتاب يفرق بينها، وبين بريسكا القديمة التى لم تكن تمسك قط بكتاب.

تجفل بريسكا الجديدة عندما تراه بينما يستدير مشلينيا سريعاً نحوها ويلتفت إليها مسرورا. ويعقد الخوف لسانها فتقف كالتمثال وتحدث مفارقة كبيرة بينهما فهو يخاطبها مخاطبة عاشق تربطه بها علاقة حميمة. وهى تخاطب رجلا تعرف أنه يفصل بينها وبينه ثلاثمائة سنة. فهو يمثل بالنسبة إليها تحفة من تحف التاريخ ومعجزة سماوية، لا تتصور أن تربطها به علاقة ما.

من خلال هذه المفارقة يأخذ الموقف فى الاحتداد، فمشلينيا يغضب لوقفتها الوجلة، ويتصور ذلك استقبالا سيئاً من حبيبته بينما تتعجب هى من طريقته الجافة فى محادثتها. وهو يطالبها بأن تتكلم وتنطق فإنه لم يعد قادرا على احتمال ما يحيط بها من صمت

(١٥) المسرحية، ص ٥٢.

وغموض فترد الفتاة فى صوت خافت «أيها القديس» ويرى مشلينيا ذلك تهكما منها. ويزيد تصوره هذا من حدة الموقف فيتهمها بالخيانة والرياء. وأنها تتجاهل ما سلف من عهد بينهما، وتنقضة متوسلة إلى ذلك بأخس الأسباب ويطلب منها أن تسلك معه طريق الصراحة والصفاء وأن تواجهه بحقيقة خيانتها.

تؤخذ الفتاة بما يقول ولكن فى غير استنكار بل فى سرور خفى لا تدركه وتسائله عما إذا كانت هى المقصودة بكل هذا، فإن مثل هذا القول لم يقله لها أحد من قبل.

ومع استمرار الحوار بينهما تتهمه الفتاة بالجنون وتحاول أن تعرف منه الأسباب التى أدت به إلى توجيه كل ذلك اللوم لها.

وتريد بريسكا أن ترى إلى أى حد يصل جنونه، وهى تصور هذا الجنون بأنه لذيذ وتشعر أنها لا تخافه فهى تحب أن تستمع إليه وتعرف منه حقيقة هذه الخيانة.

يغضب مشلينيا لاتهامها إياه بالجنون ويرى أنها ليست بريسكا البسيطة الوديعة، الصافية النفس، المؤمنة القلب، الطاهرة الضمير، فهو لم يعرفها قط قادرة على التصنع والتخابث والختل. ويستمر مشلينيا فى المقارنة بين بريسكا الجديدة وبين فتاته. لا يرى فيها الوداعة، والحياء العميق، وصوت الملائكة الذى لا يكاد يسمع ولا يرى فى عينيها الآن ما كان يراه فى صاحبته القديمة. فقد كانتا وحدهما اللتان تتكلمان على حين كان لسانها الساذج قاصرا لا يستطيع أن يقول ما تقوله بريسكا الماثلة أمامه، لقد كانت أقل ذكاء وأعمق قلبا.

لم يكن يخامر مشلينيا أى شك فى أنه يخاطب صاحبته بريسكا، على الرغم من السلوك الذى برز الخلاف فيه واضحا بين الفتاتين.

غير أن الصليب الذى كانت تتقلده الفتاة يدعم من تصوره أنها هى صاحبته القديمة، ولم يكن يتصور أنها ورثته عنها.

هذا الصليب الذى أخبرها غالياس مربيها أن بريسكا رأت فى المنام ذات ليلة أن المسيح يقلدها إياه فاستيقظت فوجدته فى عنقها.

يتقدم مشلينيا بعد رؤيته للصليب فى عنقها ليلثم يدها، وما أن تحس بريسكا بوقع شفتيه على يدها حتى تنتزعها من يده فى الحال، وتتحرك غاضبة تريد تركه. ليصيح بها يائسا طالبا منها البقاء لتوضح له حقيقة ذلك الرجل الذى كانت عنده ويصاب بالدهشة عندما تخبره بأن ذلك الرجل هو والدها. ويستنكر ذلك، فهو يعرف أن والدها هو دقيانوس، فتلقى إليه الفتاة بالحقيقة أن حبيبته ماتت منذ ثلاثمائة عام تقريبا.

بريسكا : إن بريسكا ابنة دقيانوس. خطيبتك التى تهواها.. ماتت منذ ثلاثمائة عام..

مشلينيا : (بغير فهم) ماتت؟..

بريسكا : نعم.. عذراء طاهرة كما تركتها.. وقد حافظت على عهدك المقدس.. وظلت طول حياتها تقول: إنها تنتظر.. تنتظر.. تنتظرك أنت بالطبع حتى تعود...[١٦]

يرفض مشلينيا تصديق ذلك ويختلط فى ذهنه الواقع بالحلم، ولكنه ينتهى إلى الإحساس بقوة الزمن ووطأته عليه، ويصرخ أنه لا يصلح للحياة، ولا للزمن، ويتركها ويخرج فيصطدم بغالياس فى طريقه الذى يناديه بالقديس.

كانت رؤية الناس وتصورهم لمشلينيا بأنه قديس وعدم قدرته على أن يعيش حبه أهم الأحداث التى أدته إلى الشعور بالمسافة الزمنية كحاجز يحول دون معايشته للحياة.

وحين يدخل غالياس على بريسكا يظهر عليها تأثير لقائها بمشلينيا، فقد تحول إعجابها بسميتها بريسكا إلى غيرة منها. فإن المقارنة التى أدارها بينها أزعجتها فتجهش بالبكاء أمام مربيها وهى تذكر هذه المقارنة:

بريسكا : (تغالب تأثرها) قال لى أشياء.. أشياء.. فى وجهى.

غالياس : (ينظر إليها) أتبكين يا مولاتى؟..

برسكا : قال إن القديسة بريسكا كانت عميقة القلب. أما أنا فلا . وإنها

---

(١٦) المسرحية، ص ١١٥.

كانت ذات صوت ملائكى لا يكاد يسمع، أما أنا فلا. وإنها كانت ذات وداعة وصفاء وحياء جميل. أما أنا فلا[١٧].

كانت الفتاة تنظر أمامها إلى قصة متكاملة الخطوط بين مشلينيا وبريسكا القديمة وحين يعود مشلينيا بعد ذلك يجدها لا زالت متأثرة بالحديث الذى دار بينهما.

لقد أحبته الفتاة، ولكنها ترفض أن يكون حبه لها حبا للصورة القديمة، ولا تعلن له ذلك الحب، وتواجهه فى قوة وقسوة وتحذره أن ينظر إليها فيتذكر حبيبته فى صورتها، وأن يتأملها كطيف لها، ويجعل منها بذلك تمثالا.

تمنت مشلينيا أن تكون تمثالا عن ألا تكون هى نفسها حبيبته بريسكا، فإنه بذلك يكون قادرا على رؤية التمثال دون أن يزعجه أحد، أما وهى تمنعه من النظر إلى صورتها، التى تشبه صورة حبيبته، فإنه يرى التمثال خيرا منها.

ويتمنى الفتاة أن يكون حبه لبريسكا القديمة موجها إليها، فإن ذلك يرهقها ويجعلها تشعر بأنها وجود ملغى، فتطلب منه ألا يناديها، كما كان ينادى فتاته وأن يوقف ذلك الحوار الدائر بينهما حفظا للاحترام الواجب لها، أو عليه أن يدعها تخرج.

مشلينيا : لا تخافى.. إنى لم أنس أن بيننا ثلاثمائة عام.

بريسكا : بل أفظع من هذا إنك تمزج شخصيتى بشخصيتها إنك لا ترانى أنا.. بل تراها هى فى.. إنها لم تمت عندك بل أنا التى ماتت.. اذهب عنى.. اذهب من هنا على الفور أيها الرجل..

مشلينيا : (فى يأس) بريسكا.. بريسكا..

بريسكا : .. لا تنادنى كما كنت تناديها.. ليس بينى وبينك صلة يا أيها الرجل.. فلتحفظ الاحترام الواجب لى، أو فاخرج[١٨].

يظهر من هذا الحوار الدائر بينهما أن المسافة الزمنية لم تكن الحاجز الحقيقى الذى يقف بين مشلينيا وبريسكا وبين تحقيقهما للحب ولكن الحاجز هنا كان إحساس المرأة

(١٧) المسرحية، ص ١٢٣-١٢٤.

(١٨) المسرحية، ص ١٢٦-١٢٧.

بأن هناك رجلا ينظر إليها ويريدها على أنها امرأة أخرى.

وكان واضحا أن مشلينيا على استعداد لمعايشة الحياة وممارسة تجربته فيها لو أنها قبلت ذلك فإن الحب فى نفسه حول كل ما يرى وما يسمع إلى نسمات، تمر دون أن تترك فيه أثرا. وأن الحقيقة التى يعيشها: أنها ليست فتاته وأن بينها حاجزا مقداره ثلاثمائة سنة لا تهمه، إنه سعيد معها أما هى فتقف حائلا دون سعادته وتستخدم الزمن سوط عذاب له، وإمعانا منها فى ذلك تخلع الصليب الذى تتقلده فتعطيه إياه. وتسخر من رؤيته لواقعه، بأنه ما دام فى عالم القلب فلن يرى سوى النور. وتطلب منه أن ينظر إلى جسدها ذى العشرين ربيعا. وأن يذكر الجسد الآدمى وليس النور لينزل إلى عالم العقل ليرى الفظاعة والهول والشقاء الآدمى الذى ينتظرهما:

بريسكا : (تشير إلى جسدها) نعم.. هذا الجسد.. انظر يا حبيب جدتى.. ألا تعرف كم عمره؟.. عشرون ربيعا فقط..

مشلينيا : (يخفى وجهه براحتيه) يا لفظاعة ما تقولين.

بريسكا : أرأيت؟ ما دمنا فى عالم القلب فلن نرى إلا نورا.. ذلك هو النور الذى تحكى عنه...

مشلينيا : نعم.. نعم..

بريسكا : وكان ينبغى أن تذكر الجسد المادى لتنزل إلى عالم العقل فترى الفظاعة والهول والشقاء الآدمى الذى ينتظرنا(١٩).

يقتنع مشلينيا بدعوى الفتاة فبينما كان يرى أن بينه وبينها خطوة، وأن بينها وبينه بعض ليلة فإذا الخطوة بحار لا نهاية لها، وإذا الليلة أجيال. وإنه ليمد يده إليها فيراها حية جميلة ماثلة أمامه فيحول بينه وبينها كائن هائل جبار ولم يكن هذا الكائن الجبار سوى الزمن، ولا يجد أمامه وسيلة لمواجهة الزمن سوى التوجه إلى الكهف، ليلتقى بصاحبيه.

قام المؤلف فى هذا الحوار بعملية إقناع ليوجه مشلينيا إلى الكهف. ولكنه لم يقنع

---

(١٩) المسرحية، ص ١٣١.

قراءه بقوة هذا الحاجز الزمنى، فقد ظهر أن هذا الحاجز هو صناعة بريسكا، أو صناعة المؤلف، لكى يؤكد الفكرة التى يريد أن يثبتها فى مسرحيته، وهى أن الحب أقوى من الزمن لكنه لم يستطع أن يقنع فى كلا الموقفين، أن يكون الزمن حاجزا دون تحقيق هذه العلاقة. ولا أن يكون الحب أقوى من الزمن.

وكمحاولة من الكاتب أن يحقق الجزء الثانى من قضيته، وهو قوة الحب التى تعجز الزمن وجه بريسكا إلى الكهف لتموت مع مشلينيا، وحجتها فى ذلك تصورها أن الحب لن يجمع بينها وبين مشلينيا فى هذا العالم، وذهبت بعد شهر من توجهه إلى الكهف متصورة أنه قد قضى نحبه.

جعلت بريسكا من الزمن حاجزا يحول دون تحقق علاقتها فى هذه الحياة. وكانت تجسم الزمن قوة حية قادرة على الفصل بينها، وهى لم تحاول قط أن تدرك أن الزمن دورة فلكية لا وجود له فى حياة الإنسان إلا من حيث تأثيره الفسيولوجى. وفى حالة مشلينيا هذه، فإن الزمن لم يؤثر فى تكوينه الفسيولوجى. فهو قد نام ثلثمائة عام وعاد بعدها فتيا كما كان وعلى هذا يصبح الزمن لا وجود له. وتكون المسافة الزمنية التى كونت بين أى من أصحاب الكهف وعالمهم هى مسافة من خلق الوهم دعمتها الرؤية الاجتماعية لهم كما دعمتها أيضا سرعة تقبلهم لهذه الرؤية وعدم مقاومتهم لتغييرها، وكان من الممكن عبور الفجوة بين مجتمع ما قبل الثلثمائة عام ومجتمع ما بعدها، إذا ما أتيحت عملية تعلم واعية، تمكن الفرد من معايشة الواقع الجديد.

ولقد أخطأت بريسكا التقدير للمسافة الزمنية بينها وبين مشلينيا، وكان هذا الخطأ مرده إلى طبيعة تكوينها، أميرة مدللة ما كان يمكن أن تقبل أن تكون صورة لامرأة أخرى.

وانطلقت وراء هذا الحس فلم تحاول أن تجعله يراها هى لا أن يرى المرأة الأخرى. واقتنعت بريسكا بما صوره لها عنادها الشخصى من عدم قدرتها على الحياة معه فى هذه الحياة الدنيا وتعنى بها المجتمع. ولم تدرك خطيئة هذا التصور إلا حين وجدته يعيش لحظاته الأخيرة. وتألم له فتطلب منه أن يعيش، فإنها تبدو الآن قادرة على أن تعيش

حياتها معه فى هذه الدنيا، ويتكشف فى حديثها أنه لم يعد هناك ما يفصلها عنه فإن القلب أقوى من الزمن.

يدفع الموقف الجديد بمشلينيا إلى مغالبة الموت فهو لا يريده بعد أن رآها شاعرا بأنها قهرا الزمن، ولكن قواه تخونه فترفع رأسه بين ذراعيها لتؤكد له أن القلب قهر الزمن، وتطالبه أن ينهض فهى تحبه منذ أن حادثته أول مرة وتشعر كأنها تحبه منذ ثلثمائة عام، وأنها سوف تحبه إلى الألف من الأعوام.

مشلينيا : يا للسعادة..

بريسكا : تجلد يا مشلينيا تجلد..

مشلينيا : (يجاهد) نعم.. لست أريد.. لست أريد الموت رباه أنقذنى.. ها هى ذى السعادة.. ها قد قهرنا الزمن.. القلب قهر.. (تخونه قواه)..

بريسكا : (وهى ترفع رأسه بين ذراعيها) نعم.. إنى منذ حادثتك أول مرة كأنى أحبك منذ ثلثمائة عام، وسوف أحبك إلى ألف الأعوام، قم بـالله تجلد.. تجلد.. تجلد[٢٠]

بعد ذلك يموت مشلينيا وتدفن بريسكا نفسها دون أن يقول المؤلف كيف انتصر الحب على الزمن. بينما العاشقان لم يحققا الحب. ولم يحاولا محاولة جادة لتحقيقه ولم يكن هناك زمن يقف حاجزا وإنما كان هناك قصور فى تصور الشخصيات عن الزمن.

* * *

وإذا كان الحاجز الزمنى واضحا كقوة تمنع من تحقيق الحب فإن الحاجز الأخلاقى فى مسرحية الحكيم «سليمان الحكيم» كان حاجزا حقيقيا منع الصياد من أن يحقق حبه، وكان موقفه مقنعا.

ألقى الصياد شبكته طول النهار فما وجد فيها غير إناء مكسور، وطين وأحجار، وقوارير، وحين أقبل المساء يئس من أمره. فألقى بشبكته للمرة الأخيرة، وجذبها، فإذا بها سمكة عجيبة لم ير لها نظيرا قط، فقد كان نصفها أشقر ونصفها الآخر أزرق،

---

(٢٠) المسرحية، ص ١٥٨-١٥٩.

فقال فى نفسه تلك سمكة لم تجعل لمثلى إنما جعلت لتهدى إلى الملك، لكن الجوع عضه بنابه فحدث نفسه أن لا يستكثرها أن تكون عشاء له، فذهب بها إلى داره وفتح صدرها، فإذا به يجد فيها جوهرة فكاد يجن من الفرح، وذهب بالجوهرة إلى السوق فباعها بخمسمائة دينار ذهبا. ولم يكد يضع المال فى جيبه، حتى رأى نخاسا يبيع جارية شقراء الشعر زرقاء العينين، لم تقع عيناه على أجمل منها. وقع حبها فى قلبه كأنه حكم من القدر، فأخرج الدنانير ووضعها فى يد النخاس، وأخذ الجارية وما كاد يسير بها قليلا حتى قالت له: «إنى لم أجعل لك، فإذا كنت رجلا شريفا ذا ضمير فاعتقنى، أما مالك قد أرده إليك يوما فإذا لم أستطع فإن لى فى السماء ربا يتولى ذلك عنى»[٢١].
فقال لها الصياد: «يا سيدتى أنت حرة لساعتك فاذهبى حيث شئت، ولا تظنى أنك ذاهبة بمالى، فذاك عرض جاء وزال ولما تمضى ساعة، إنما أنت ذاهبة بقلبى، فوداعا إلى الأبد أيتها الجميلة، وداعا إلى الأبد أيها الحب»[٢٢].

وتركها الصياد فى الطريق وسار فى سبيله، ولم يرها ولم يسمع عنها بعد ذلك شيئا حتى التقى بالجنى، وانتقل إلى قصر سليمان يعيش فيه.

يخبر الجنى الصياد أنه يعرف مكان حبيبته، فقد كانت هذه الجارية واحدة من نساء سليمان.

حاول الجنى أن يغرر بالصياد ويدفعه إلى لقائها فهى موجودة فى الحديقة تنتظره وليس أمامه سوى خطوة يخطوها أمامه. ويرفض الصياد وسوسة الجنى ويطلب منه ألا يرغمه على ذلك، فإنه لا يريد أن يذهب، ويعلن له أنه لم يعد يحبها وليس له بها شأن اليوم، ولكن الجنى يزين له الذهاب إليها فإنها تنتظره فى الحديقة.

الصياد : قلت لك اذهب أيها الأحمق.. إنها تنتظرك فى الحديقة.
الصياد : لم أعد أحبها.. ليس لى بها شأن اليوم.
الجنى : ارتعادك ينم عن حبك. اذهب[٢٣]

(٢١) ،(٢٢) مسرحية سليمان الحكيم، ص ٧٦.
(٢٣) المسرحية، ص ١١٥.

يقاوم الصياد مقاومة جادة إذ كيف يرفع البصر إلى زوجة من زوجات سليمان. ويخفف الجنى حدة الموقف على نفسية الصياد فيخبره أن لسليمان ألف زوجة ولن يضيره أن ينزل له عن واحدة إذا علم أنها صاحبته القديمة التى اشتراها بثمن اللؤلؤة التى وجدها فى بطن السمكة. ويستمر الصياد فى الرفض، فيتهمه الجنى بالخمول ففى يده القدرة على نيل ما يريد، بينما الخمول يقعده عن المغامرة والرغبة عن الكد والجهد والمخاطرة. ويرى الصياد أن ما يمنعه ليس ذلك إنما هو شىء فى نفسه لا يدرى يهتف به إن هذا الأمر لا يحسن به أن يأتيه. وهذا الشىء الذى يهتف به ولا يدرى كنهه ليس سوى ضميره الحى يمنعه من محاولة سرقة ما ليس له.

الجنى : آه أيها الأحمق.. فى يدك القدرة على أن تنال ما تريد ولكنه الخمول.. الخمول.

الصياد : لا أيها الجنى إنما هو.. هو شىء فى نفسى لست أدرى ما هو؟ يهتف بى أن هذا الأمر لا يحسن بى أن آتيه.

الجنى : لا يوجد شىء يهتف بك غير الخوف والفرق والقعود عن المخاطرة والرغبة عن الكد والجهد والمخاطرة..»[٢٤]

وتنجح وسوسة الجنى فى أن تدفعه للتوجه إليها ولكنى الجنى لم ينجح فى أن يدفعه لمحادثتها، فقد ذهب الصياد إلى حيث زوجة سليمان فلم يجرؤ على الدنو منها ولا على مخاطبتها، وحين اقترب منها وقف ضميره يقظا يمنعه من صنع شىء فقد تذكر أنها زوجة سليمان فجمد مكانه.

أدى هذا الموقف بسليمان إلى أن يجعل من الصياد قاضيه، فهو الوحيد الذى استطاع أن يقف ضد قوة الجنى، ولم تغرر به فتدفعه إلى صنع شىء غير أخلاقى.

وبعد موت سليمان وانفلات العفريت ثانية من القمقم، حاول الجنى أن يغرر بالصياد ثانية، وأن يجذبه للتعاون معه بتقديم إغراءات كثيرة له كان منها أن يزوجه أرملة سليمان، ولكن الصياد يرفض ذلك فإن شيئا من هذا لم يعد يغريه.

(٢٤) المسرحية، ص ١١٦.

وإذا كان الموقف السابق جعل الصياد يرتفع فى نظر الجنى إلى مرتبة سليمان. فإنه جعل القارئ أوالمشاهد للمسرحية لايرى فى عدم تحقيق الصياد لحبه خسارة تذكر، إذا قورن بالموقف الأخلاقى الذى وقفه الصياد.

لقد كان عدم تحقق الحب فى علاقة الصياد موقفا إيجابيا لا يقل قيمة عن تحقق الحب فى مسرحية «تيمور» «أشطر من إبليس».

* * *

نجح زبرجد فى أن يكسب أزاهير وأن يأخذها معه دون مقاومة كبيرة منها. وتم له ذلك عن طريق الكشف المعرفى الذى فتح أبوابه للفتاة المعزولة التى أريد لها أن تكون بعيدة عن البشر جميعا.

وحين التقى زبرجد بأزاهير كان يلتقى بفتاة خالية من المعرفة الإنسانية. تعلمت جانبا واحدا وهو جانب الخير المطلق والجمال المطلق دون رؤية للضد، كما أنها لم تفرق بين المذكر والمؤنث، وهى حين تنادى زبرجد تناديه بضمير المتكلمة.

أخذ زبرجد يفتح لها آفاق المعرفة. ولم يأخذ ذلك منه كبير جهد، حتى يظهر تشوقها إلى المعرفة هذا التشوق الذى يعد أهم مكونات الإنسان، والمرتبط بقدرته الذكائية المميزة له عن الحيوان.

حاولت مربية أزاهير أن تخلع عنها رغبة حب الاستطلاع التى تفتح الطريق إلى المعرفة، بمحاولة إفهامها أن البحث عن المعرفة يؤدى إلى الشرور. وذهبت محاولات المربية عبثا أمام محاولة أول إنسان يدفعها نحو طريق المعرفة. فأخذت تنمو لديها هذه الرغبة المستعملة. وحين يحادثها زبرجد عن العالم البعيد - ويقصد به عالم البشر - وكيف أنه ملىء بشتى الألوان، من جميل ودميم، ومن خير وشر، تضطرب أنفاسها وتسأله أن يحادثها عن هذا العالم البعيد.

زبرجد : العالم البعيد يحفل بشتى الألوان، من جميل ودميم، ومن خير وشر...
أزاهير : (مضطربة الأنفاس) ألا تحدثينى حديث العالم البعيد..[٢٥]

(٢٥) مسرحية، «أشطر من إبليس»، ص ٨٨.

سار زبرجد شوطا كبيرا فى تجربته مع أزاهير ليدفعها إلى الاتجاه إلى عالمه واستخدم فى ذلك عدم معرفتها للجنس، فهى لم تكن تعرف أشرا أم خيرا؟ فإن أحدا لم يحدثها عنه. وحين تقدم زبرجد منها، وأدنى وجهه من وجهها، ثم اختلس منها قبلة لم يجد منها ممانعة فيسألها عما إذا كان هذا من الخير أم من الشر، فلا تجيب فيقترب منها ثانية ويعيد فعلته ويكرر عليها نفس السؤال. فيختلج وجهها وتسأله عما دفعه إلى صنع ما صنع.

لم تكن أزاهير على علم بالقبلة، إذ لم تعلمها مربيتها خلوب شيئا عنها.

وحين تتهيأ زبرجد للانصراف طلبت منه أن يقترب ودعته إلى الاقتراب منها، وقربت وجهها من وجهه، وسألته أن يكرر ما فعله معها منذ قليل أى يقبلها ثانية:

أزاهير : أبقى.. أبقى.

زبرجد : لماذا؟

أزاهير : تعالى.. اقترب منى..

(زبرجد يقترب منها)

أزاهير تدنى وجهها من وجهه وتقول فى صراحة ساذجة).. افعلى ما فعلته منذ قليل...[٢٦]

ومضى زبرجد لتأتى بعدها مربيتها خلوب، لتجد تغييرا ملحوظا فيها فهى تجدها منفتحة على التجربة تسأل وتلح وصولا للمعرفة. لقد كانت تجربتها الإنسانية مع زبرجد، تجربة أولى لم تستغرق زمنا طويلا، ولكنها كانت كافية لأن تدفعها إلى الحاجة إلى الآخر، وهذا الآخر لابد أن يكون آدميا مثلها، ورجلا وليس امرأة.

كان ما حدث بالنسبة لها طريفا، حتى أنها تصورته حلما تتمنى فيه قدوم الزائر الذى اقتحم عليها مخدعها، وهى تحادث نفسها بذلك فتسألها المربية عن سبب ضحكها، فتجيبها: بأنها كانت تحدث نفسها بدعوة من تلك الدعوات التى علمتها إياها.

وهكذا اقتحمت أزاهير عالم الإنسان، فكذبت لأول مرة فى تاريخها، وحين رأتها

(٢٦) المسرحية، ص ١٨٩.

خلوب تضحك سألتها عن سبب الضحك، فعرفت منها أنها رأت حمامتين تخطران على الجدران، انطلقت إحداهما تجرى فتبعتها الأخرى تباريها، وما لبثتا فى مراوغة، ومداورة، وقفا بعدها متواجهى الرأس، متقاربين، وقد اشتبك منقاراهما، وتلاصقا.

وتحاول زغلولة إحدى مساعدات خلوب المربية - أن توضح لها أن الحمامة كانت تسر حديثا لأختها، فلا تقتنع بهذا فإنها قد عرفت بالتجربة ما يعنى ذلك التلاصق، إنه كما صور لها زبرجد عن القبلة، إنها تصل روحها بروح الأخرى وتسكب الروح فى الروح. وتحاول المربية ومساعدتها إقناعها بغير ذلك فلا يستطيعان. وتظن خلوب أن ذهنها متعب مكدود، فجانبها المنطق فأخذت تخلط وتطلب الفتاة من مربيتها بعد ذلك أن تدعها حتى تنام:

خلوب : (مشدوهة متلعثمة): تسكب الروح فى الروح.. لست أدرى ماذا جعلك تظنين هذا الظن؟ وهل يستطاع بهذه الوسيلة أن تتساكب الأرواح فى الأرواح؟..

أزاهير : نعم، هذا مستطاع، على ذلك الوضع يتسنى أن تتواصل الأرواح ويمازج بعضها بعضا..!

خلوب : يبدو لى يا أزاهير أن ذهنك اليوم مكدود.. لقد جانبك المنطق، فأنت تخلطين...!

أزاهير : ربما كان حقا ما تقولين.. إنى مجهدة بلا ريب، دعينى أنم..[٢٧]

تذهب أزاهير إلى مخدعها فتتمدد فيه، وتعطى خلوب بعد ذلك أمرا بألا يحوم فى أرجاء الحديقة طير بعد اليوم كائنا ما كان، وأنها لا تريد أن ترى جناح حمامة.

وما إن تنصرف خلوب ومساعدتها زغلولة، حتى يقدم زبرجد إلى أزاهير فيجدها فى انتظاره.

يحادث زبرجد الفتاة عن الكثير مما فى العالم الآخر، يحادثها عن الحب وعن الموت وعن عالم الإناث وعالم الذكور.

---

(٢٧) المسرحية، ص ٩٨.

كانت هذه محاولة ناجحة من زبرجد لتشويق الفتاة إلى عالم الإنسان، حرك فيها ذلك التطلع إلى المعرفة، فتصيبها الحيرة، والنشوة من كلامه عن عالمه عالم الخير والشر، الخير المحض، والجمال الخالص، والشر الجميل، فتتعجب من أمر دنياه هذه وتبلغه رغبتها فى مشاهدتها.

فيطلب منها أن تقترب إلى صدره، وتتعلق بعنقه، فتعتنقه فى حب ويلفها فى عباءته السحرية ويخرج بها طائرا من المستشرف إلى عالمه، موطن الشر والجمال، عالم الشر الجميل.

أزاهير : (فى حيرة ونشوة) الخير.. الشر.. الخير المحض.. الجمال الخالص.. الشر الجميل (مندفعة) عجيب أمر دنياكم هذه.. أرغب مشاهدتها.. أرغب..

زبرجد : تعالى.. هنا إلى صدرى.. تعلقى بعنقى.. تعلقى.. (تعتنقه مهتاجة، يلفها فى عباءته السحرية، ويخرج طائرا من المستشرف قائلا): .. إلى موطن الشر والجمال.. إلى عالم الشر الجميل[٢٨]

وبعد أن تصل إلى عالمه تواجهها مشاكل مواجهة عالم جديد تصاب فيه بالقلق، ولكن المؤلف فى تقديمه لها يبين أنها بالتأقلم قادرة على معايشة الحياة الجديدة، فإن زبرجد يحبها، وهو يأخذ بيدها، ليعلمها كيفية مواجهة العالم.

وهكذا نجح زبرجد فى أن يحقق الحب، واستخدم لذلك الكثير من الوسائل كان أحدها الجنس ولم يكن كلها. وكان الجنس المقدم فيها ليس جنسا مرضيا، وإنما هو الجنس الذى يقدم بالصورة الحياتية السوية التى يلتقى فيها البشر جميعا، بعد أن تكونت قوانينهمْ الخلقية.

وارتباط الحب بالجنس على هذه الصورة يختلف كثيرا عن صورة الحب الذى يتغيا الجنس ويستهدفه، ولقد صورت الأسطورة، ومؤلف المسرح هذا النوع تصويرا واضحا.

---

(٢٨) المسرحية. ص ١٠٦-١٠٧.

(ب)

أعطى فرويد ومدرسته أهمية كبرى للجنس، وجعله أهم الغرائز التى تحدث عنها. وهو يعد تعاكس قوة الغريزة الجنسية وترابطها مع قوة الغرائز العدوانية من شأنه خلق ظاهرة الحياة[٢٩].

ولقد تطور علم النفس الحديث إلى درجة لم تعد معها هذه الأفكار بذات قيمة علمية إلا أن قيمتها ترجع إلى أنها حررت البورجوازية الأوروبية من العادات القديمة التى كانت تغطى الجنس وتجعل من الحديث عنه عيبا كبيرا.

لقد كان منطلق فرويد وهو يتحدث عن الجنس هو الإنسان فى العصر الحديث، وما يعانية فى علاقاته الجنسية من قيود، واتخذ على ذلك أمثلة من الأسطورة، ليبنى عليها أساس نظريته عن سطوة الجنس، وقوته.

والحقيقة أن العلاقة الجنسية لانسان ما قبل عصر الكتابة، لم تكن محكومة بالقواعد السلوكية التى يعرفها المجتمع الحديث، فقد كان أكثر تعبيرا عن رغباته وأكثر قدرة على ممارسة الجنس، دون هذه القيود الاجتماعية الكثيرة التى تحده.

ومع تطور البشرية وضعت القوانين التى تحدد هذه العلاقة فى صورة الزواج، وأصبح الخروج على ذلك إلى غير الطريق الشرعى يعد خروجا على قوانين المجتمع الذى يعيشه الفرد.

وقد وجدت مجتمعات حاولت أن تجعل تحقيق الرغبة الجنسية أمراً مقدسا، واتخذ ذلك صورة البغاء المقدس الذى كان يمارس فى ظل عبادة بعض الآلهة. ولكنه مع التطور الاجتماعى للإنسان، رفضت هذه الطقوس، والتزم التزاماً تاماً باتباع قواعد المجتمع.

التزمت الأديان السماوية بهذا التحريم، وكانت أكثر قسوة، وقوة فى تحريم

(٢٩) باتريك ملاهى المرجع السابق، ص ٤٨

العلاقات الجنسية عن غير الطريق الاجتماعى المرسوم لها، وهو الزواج، وتبعا لذلك فقد اقترن الجنس المحرم بالشيطان فى تلك الأديان، وعد من الفاحشة ويذكر الطبرى قصة ظهور هذه الفاحشة مقرنا إياها بالشيطان[٣٠] فقد روى «أن بطنين من ولد آدم، وكان أحدهما يسكن السهل والآخر يسكن الجبل، وكان رجال الجبل صباحاً، وفى النساء دمامة وكان نساء السهل صباحا، وفى الرجال دمامة، وإن إبليس أتى رجلا من أهلا السهل فى صورة غلام، فآجر نفسه منه، وكان يخدمه، واتخذ إبليس لعنة الله عليه شيئا مثل الذى يزمر فيه الرعاة، فجاء فيه بصوت لم يسمع الناس مثله، فبلغ ذلك من حولهم فانتابوهم يسمعون إليهم، واتخذوا عيدا يجتمعون إليه فى السنة فتتبرج النساء للرجال، وتنزل الرجال لهن، وإن رجلا من الجبل هجم عليهم، وهم فى عيدهم ذلك، فرأى النساء وصباحتهم، فأتى أصحابه فأخبرهم بذلك فتحولوا إليهن، فنزلوا عليهن، فظهرت الفاحشة فيهن»[٣١].

وتشترك الأديان السماوية فى هذه الرؤية، من أن ممارسة الجنس فاحشة من عمل الشيطان. والتزم مؤلفو المسرح المصرى الذين تناولوا الأسطورة فى مسرحهم بهذه الرؤية.

فإن هناك أربع مسرحيات قدمت رؤية مؤلفيها للجنس بنفس هذا الارتباط وهى جميعاً تتناول دوره فى حياة الانسان.

أخذ هذا التناول أربعة صور ،قدمت الأولى تأثيره فى الانسان واستخدام الشيطان له أداة للغواية، وقدمت الثانية تأثيره فى الشيطان نفسه. وأبرز المؤلف فى الثالثة تأثيره فى الملائكة بينما كانت الرابعة تتناول تأثيره على الآلهة.

* * *

تناولت مسرحية «عبد الشيطان» لمحمد فريد أبى حديد و «فاوست الجديد» «لباكثير» دور الجنس فى حياة الانسان.

---

(٣٠) تفسر هذه القصة نظرة المسلمين للمهر المقدس.

(٣١) الطبرى، تاريخ الطبرى، جـ ١، ص ١٦٧.

وفى مسرحية «عبد الشيطان» يظهر طوبوز محروما من المرأة ومن متع الحياة فيضيق بحياته وفى هذه اللحظة يلتقى بالشيطان، ولما كان الشيطان يريد أن يتعامل معه عبداً له، فإنه يتخذ المرأة وسيلة لدفعه إلى طريقه. وتنجح خطة الشيطان نجاحا كبيرا فإنه ما إن ينطق بلفظ المرأة حتى يجد طوبوز سميعا مجيبا.

يعدد الشيطان لطوبوز أنواع النساء ويذكر له أنهن جميعا فى قبضة يده إن أراد، ولكن عليه أن يبتعد عن المرأة التى تريد الحب، فإن الشيطان نفسه لا يعرفها:

طوبوز : حسن... ولكن هناك امرأة أخرى!؟

أهرمن : لا أعرف إلا هؤلاء.. المرأة الأخرى لا أعرفها.. وأنصحك أن تبعد عنها.. إذا رأيتها تريد الحب فاسرع بعيدا...[٣٢]

وينغمس طوبوز فى المتع التى أتاحها له أهرمن ومنها المتع الجنسية إلى أن يقع فى الحب وهنا يختلف معه أهرمن ويتركه ليواجه ماضيه أمام الناس.

يظهر واضحا من المسرحية أن المؤلف يفرق تماما بين الحب والجنس ولا يضع بينهما أى لقاء. فإن طوبوز يمارس الجنس للجنس، وحين يقع فى الحب فإنه يعيش الحب للحب، ولكن ماضية يقف حائلا دون تحقيقه للحب، وهو فى النهاية يحاول أن يستدعى أهرمن ليقف بجانبه، وهو بندائه له إنما يسلم نفسه للحس الجنسى.

يختلف فاوست عن طوبوز فى مسرحية «فاوست الجديد» لباكثير، «ففاوست» أكثر طموحا فى الجنس من «طوبوز».

التقى «فاوست» بالشيطان فى نفس الظروف التى التقى فيها طوبوز به، كان قانطا من الحياة لفقده حبيبته مرجريت التى دخلت الدير، فيطلب من الشيطان لكى يقبل التعامل معه أن يمنحة الحب العارم ويقصد به هنا الجنس.

يوافق الشيطان، ويظهر طموح فاوست الجنسى فهو لا يريد مرجريت وحدهـا، ولكنه يطلب حسان الدنيا جميعاً أن يكن تحت أمرته.

---

(٣٢) مسرحية عبد الشيطان، ص ٤٦.

فاوست : مع مرجريت؟
الشيطان : نعم...
فاوست : كلا... وحدها لا تكفى... أريد حسان الدنيا جميعا...[٣٣]

يغرق فاوست فى ممارسة العلاقات الجنسية، ولا تعرف رغبته حدا تنتهى عنده، ولكن السأم يصيبه فإن هناك أشياء أخرى تشغله بجوار الجنس. ويريد أن يحققها ومع ذلك فرغبته الجنسية لا تتوقف إلى أن تأتى إليه مرجريت من الدير لتنقذه، فيمارس معها الجنس اغتصابا، وتكون هذه الممارسة نهاية لجميع رغباته الجنسية، فقد أدرك خطيئته. ولم يكن الطريق مغلقا أمامه ليتوب مثلما كان طريق طوبوز فإن التوبة فى نظر باكثير طريق مفتوح دائماً.

* * *

يقدم فتحى رضوان الصورة الثانية عن الجنس وهى الخاصة بتأثيره على الشيطان.

فإن الشيطان بعد أن استطاع أن يدفع آدمية طاهرة إلى السقوط بأن يمارس الجنس معها. يستلذ لهذه الخطيئة فيحاول أن يستمر فى معاشرتها معاشرة جنسية، ولكن الفتاة ترفض ذلك، فيعانى الألم لعجزه عن معاودة المتعة مع إحدى بنات حواء.

ولقد كان للفتاة تأثير كبير على الشيطان حتى إنه يعترف أنه لم يكن يعرف كنه الطرد من رحمة الله حتى بادلته الفتاة الحب، ويعنى بالحب هنا الجنس - فترة مرت كلمح البصر - ثم حرم الحب ثانية فعرف أن طرده من رحمة الله. هو حرمانه الحب، أو على الأصح حرمانه من ممارسة الجنس مع من يحب.

ترى الفتاة أن هذه حيلة شيطانية منه، دفعه إليها تذوقه للجنس، مع واحدة من بنات آدم. ويقسم لها الشيطان بحبه: إنها تظلمه، ولكن الفتاة التى دفعها الشيطان إلى أن تصنع معه ما صنعت، لا تثق فيه ولا فى قسمه، فهى تعرف أن صناعته تزويق الكلام.

ويظهر فى الحوار الدائر بينهما الخلاف بين رؤيتى كل منهما للجنس، فهو يراه حبا

---

(٣٣) مسرحية فاوست الجديد، ص ١٦ مكرر.

وهى تراه خطيئة، هذا الخلاف يبين الخلاف بين المكونين الشيطانى والإنسانى فى تصور المؤلف «وهذا يرد إلى النظرة الدينية التى تجعل من الجنس مدخل الشيطان للإنسان.

عصماء : والآن... وقد تذوقت أنت الخطيئة مع واحدة من بنات آدم، فقد تفتقت حيلتك عن هذه الخطيئة لتستديم خطيئتى... فتكسب من الجانبين.

الشيطان : (راكعا) أقسم لك بحبى... إنك تظلمينى!

عصماء : ومن أبلغ منك فى مثل هذه المواقف؟ إن هذه صناعتك!...[٣٤]

تفشل كل محاولات الشيطان لإعادة هذه الآدمية إلى حظيرته، وقد كانت مصرة على الانتقام منه لأنه دفع بها إلى الخطيئة، وهى لا تصدق ركوعه لها، وهو الذى أبى أن يركع لآدم، فليس من السهل عليها أن تتصور، أن يركع صادقاً لإحدى بنات آدم، ويرد عليها الشيطان بأن رفضه السجود لآدم لأنه كان وحيدا، بينما كان لدى آدم امرأة تؤنس وحدته. وأنه لم يشعر بالوحدة إلا حينما ذاق لذة الجنس مع حواء.

عصماء : وإذا كان قد عز عليك أن تركع لآدم، فهل أصدق أنا أن تركع لبنت من بناته؟

الشيطان : لقد كان ذلك لأن آدم كانت معه حواء وكنت وحيدا...

عصماء : وقد ثقلت عليك وحدتك الآن بعد هذه السنين الطويلة.

الشيطان : لم أشعر بالوحدة إلا حينما ذقت هذا الحب.[٣٥]

نجحت الفتاة فى أن تجعله يوقف نشاطه ضد الإنسان زمنا، وأن يدفع ثمن خطيئته معها، دموعا يزرفها إبليس.

ولقد كانت هذه الدموع دموع حارة وندم لاعلى أنه ارتكب معصية ولكن على أنه أحب أو مارس الجنس والتصقت نفسه بالفتاة التى مارس معها الجنس. وهو يعد نفسه بألا يحب ثانية.

---

(٣٤) مسرحية دموع إبليس، ص ٥٦.

(٣٥) المسرحية، ص ٥٧.

تختلف كثيرا صورة إبليس عند ممارسته للجنس عن صورة الملائكة. فإن الفرق بينهما واضح كبير. والمفارقة تكون أكثر تأثيرا عندما تحدث هذه الممارسة من ملاك.

* * *

تمثل ممارسة الملائكة للجنس ومدى تأثيره عليهم الصورة الثالثة من صور الجنس التى قدمها مؤلفو المسرح، وكان صاحب هذه الصورة هو باكثير فى مسرحية «هاروت وماروت».

دفع الجنس هاروت وماروت إلى ارتكاب جميع أنواع المعاصى(٣٦) وكانت تجربتهما كافية لأن تدلل للملائكة على مدى الخير فى الإنسان، فالإنسان على ما فيه من نزوغ، وماله من رغبات لازال الكثير من أبنائه يتحكمون فى أعمالهم.

نقل باكثير بأمانة صورة تأثير الجنس فى الملكين الذين يعيشان تجربتهما البشرية. لقد شرب أحدهما الخمر، وقبل أن يمارس الجنس مع وصيفة الملكة، وعندما وصل الأمر إلى خيانة دعوى العدل، من أجل جمال الملكة، استخدم «ماروت» السحر، ليفرق بين زوج وزوجته، وقد راود هاروت الملكة عن نفسها دون أن يعلم أنها الملكة ويستمر هاروت فى محاولته معها، وكأنه صاحب خبرة طويلة بهذه المحاولات. وتخبره الملكة أنها تحب زوجها ولا تستطيع أن تحب سواه فيخبرها «هاروت» بأن ذلك لأنها لم تجرب غيره. وعليها أن تحاول التجربة فتخبره المرأة بأن الحب لم يترك فى قلبها مكانا لغيره. فيندفع ماروت مخبراً إياها أنه يستطيع أن يخلصها من هذا الحب. فتعلن له المرأة: أن ذلك مستحيل، فلا توجد قوة فى الأرض تستطيع أن تفرق بينها وبين زوجها الحبيب:

ماروت : هذا الحسن ياتامارا لم يخلق لرجل واحد.
تامارات : ماذا أصنع؟ لا أستطيع أن أحب غيره...
ماروت : ذلك لأنك لم تجربى غيره
تامارا : ربما...
ماروت : ماذا يمنعك؟

---

(٣٦) انظر الطبرى، تفسير الطبرى، جـ ١، ص ٣٤٣ – ٣٤٦.

تامارا : الحب الذى لم يترك فى قلبى أى مكان لسواه.
ماروت : أنا أستطيع أن أخلصك من هذا الحب.
تامارا : مستحيل... لا توجد قوة فى الأرض تستطيع أن تفرق بينى وبين زوجى الحبيب..[٣٧]

ويتمتم ماروت بكلمات يكون فيها نهاية حب الفتاة لزوجها، كما تكون بداية عشق المرأة له ولصاحبه ومع أن المرأة تعشقها إلا أنها تريد ثمنا للممارسة الجنسية معهما. وكان ذلك أغلى ثمن يدفع لممارسة جنسية، فقد منحاها السر الأعظم الذى يرتفعان به إلى السماء، وبإباحتهما هذا السر فقدا القدرة على العودة إليها، وحل عليهما غضب الله.

وإذا كانت الأديان قد وضعت حدودا لهذه الممارسة الجنسية وقبحت فعل من يتعداها، فإن هاروت وماروت القصة، والمسرحية قد أعطتا الإنسان عذره فى فعل الخطيئة وأعطته دائما الأمل فى الغفران وإنه لجدير به.

وهكذا استطاع الخيال الإسلامى بذكاء أن يصور علاقة الملائكة بالجنس، مرتفعاً بالإنسان فى تقديمه لهذه الصورة، وبنفس هذا الذكاء فإن الخيال الإسلامى نزه الله الواحد الأحد عن هذا اللون من العلاقات ولم يخرج التفكير الإسلامى أو الشعبى المرتبط بالمجتمعات الإسلامية ليصور علاقة من أى نوع بين الله وبين كائن من كان.

وهذا التنزية لصورة الله تعالى سبقه تفكير أسطورى، سواء أكان مصريا أم ساميا أم يونانيا، صور الإله على صورة الإنسان.

* * *

وتصور مسرحية بكر الشرقاوى الجنس وتأثيره فى الآلهة. تبدأ قصة الآلهة مع الجنس حين انقسم آتوم، وكان نتيجة هذا الإنقسام أنثى هى «حتحور»، وما إن دخلت هذه الأنثى عالم آتوم وأبوفيس ويتاح حتى تغيرت جوانب كثيرة من حياتهم. ظهر هذا

(٣٧) مسرحية هاروت وماروت، ص ٧٧.

التغير واضحا بالنسبة لبتاح فإنه كان يطالب والده أن يعترف به ابنا له. وآتوم يصر على عدم الاعتراف به لأنه ولد متكاملا فأفقد آتوم لذة أن يكون له طفل يشاهد نموه.

شغل بتاح بهاتور فلم يكرر سؤال آتوم أن يعترف به، ولم تعد هذه المسألة تشغله بالمرة لقد أصابه التحول فعاد طفلا نحيلا من أجل عينيها:

هاتور : لقد أصابه التحول من أجل..
أتوم : إيه!...
هاتور : من أجل عيونى... هكذا قال لى...[٣٨]

كان بتاح يختلف عن أبوفيس فى طريقة تعاملة مع حتحور، فبينما كان بتاح يريد أن يمارس الجنس مع حتحور بالعقل، أو بالروح، أو بالكلام، كان أبوفيس يرى أنه يجب أن يستخدم الجسد بعد اختراع المرأة.

بتاح : وما الخطأ فى هذا؟... ماذا كان من الممكن أن تفعل بتلك المخترعات التى اخترعها أبونا بالفعل مثل العقل أو الروح أو الكلام إذا لم تستخدم فى مثل هذه الظروف الجديدة.
أبو فيس : لا... فى هذه الظروف الجديدة بالذات... بعد اختراع هذه المرأة (هاتور تصدر عنها إشارة ضيق) يجب علينا أن نستخدم أجسادنا»[٣٩]

ربط المؤلف بهذا أبو فيس رمز الظلم بالجسد، ليرد الجنس إلى الموقف الأخلاقى.

ويقف المؤلف بذلك مع زملائه من مؤلفى المسرح فى رؤيته للعلاقات الجنسية، وهو موقف لم يرق إلى الصورة التى رسموها عن العلاقة بين الحب والقدرة.

(جـ)

تعد مسرحية بجماليون وسليمان الحكيم لتوفيق الحكيم من أهم المسرحيات التى يبرز فيها الحب المرتبط بالقدرة.

---

(٣٨) مسرحية أصل الحكاية، ص ٥٢.
(٣٩) المسرحية، ص ٥٣.

وفى مسرحية بجماليون كما فى أسطورة بجماليون تبرز طاقة الإنسان على استخدام قدرته فى خلق الآخر الذى ينتمى إليه، ويتحول الانسان بهذه القدرة إلى إله خالق.

ولقد كان بجماليون يرضى بخلقه لتمثاله حاجته إلى الحب، فاستخدم قدرته فى صنعته، فهو محروم من الحب حرمته فينوس منه لأنه ليس من عبادها، ولكنه فى يوم الاحتفال بعيدها يذهب إلى معبدها راجيا منها أن تمنح التمثال الحياة، هذا التمثال الذى يسميه زوجته.

وتسمع فينوس صوت هذا الفنان وهى فى داره تملأها النقمة عليه مع إعجابها بما يصنع. وعندما تسمع صلواته يحدث التغاير فى نفسها، وتعطف على بجماليون، وتستجيب له.

تحدث بعد ذلك مفارقات لم تذكرها الأسطورة، فان بجماليون الأسطورة يعيش سعيداً مع زوجته جالاتيا، أما بجماليون المسرحية فانه يشقى بالحياة مع تمثاله، فبعد أن دبت الحياة فيه كان خالياً من التجربة، فمضى مع نرسيس إلى الغدير بعيداً عن بجماليون وبغير إذنه فينقم بجماليون على فينوس لأنها منحت التمثال الروح ولم تمنحه الحكمة. لقد صنع الجمال فأهانته الآلهة بالحمق الذى نفخوه فيه. فإن ما فيها من جمال هو صنعته وما فيها من سخف هو من الآلهة، لقد أدى تصرف الفتاة هذا إلى غضبه الشديد على الآلهة التى لم تحسن صناعتها، وكانت إيسمين تسمع له وتحاول أن تهدئه راجية إياه ألا يهين الآلهة، أما بجماليون فإنه يشعر أنه لا يقل عظمة عنهم، لذا فإنه يبلغهم الحقيقة بما يقول:

إيسمين : حسبك يا بجماليون!... لا تهن الآلهة.

بجماليون : دعينى أقل لهم ما أريد، دعينى أصارح هؤلاء الآلهة بالحقيقة!! لقد صنعت أنا الجمال فأهانوه هم بهذا الحمق الذى نفخوه فيه!.. كل ما فى جالاتيا من روعة وبهاء هو منى أنا، وكل ما فيها من سخف وهراء هو منكم أنتم يا سكان أولمب...[٤٠]

---

(٤٠) مسرحية بجماليون، ص ٧٠.

ولم تغضب الآلهة وإنما إزدادوا إشفاقا عليه، فمنح أبولون جالاتيا الحكمة. ولم تسر الأمور بعد ذلك كما يريد بجماليون، فسئم الحياة الماثلة فى جالاتيا، التى أخذت تعيش حياتها كما يعيش أى إنسان، تكنس، وتنظف بيتها، وتعيش حياة بيولوجية كاملة. وهنا تتغير نفس الفنان فيقارن بين تمثاله وزوجته، بين الفن والحياة. فهو يرى أنها زوجته المحبوبة ولكنها ليست أثره الخالد، فهو لم يصنع امرأة فى يدها مكنسة، ومع ذلك لم يرفضها كلية، فإن الصراع بين التمثال الحبيب، والزوجة الحبيبة يتنازعه، وهما كلتاهما يتجاذبان قلبه، التمثال بارتفاعه، وجماله الباقى، وهى بطيبتها، وجمالها الفانى.

صنع بجماليون جالاتيا الفن، مقطرة مصفاة، انتقى لها من بين أمثلة الجمال المختلفة أكمل الصور، وأجمل النظرات، وأحلى الابتسامات، وأروع اللفتات، جعلها منزهة عن كل نقص، وكل سهو وكل سخف، فهى الجمال مقطر، من خلال ألف مصفاة من الصبر الطويل، والعمل المضنى، والتجربة المتصلة. ولقد ثبت ذلك كله فى العاج، وخلده، وتغايرت جالاتيا الإنسان، عن جالاتيا التمثال. إن نظراتها ما زالت جميلة، ولكن فيها شيئا محدود المعنى، بينما نظرات التمثال كانت كأنها تشرف على عوالم غير محدودة الآفاق، وما زالت نظرات جالاتيا الإنسان رائعة أما لفتات التمثال فكانت دائمة الروعة والجلال. بسمات جالاتيا الإنسان جميلة حلوة، ولكنه يعرف ما تنطوى عليه. وشفتاها رقيقتان ويعرف ما ينفرج عنهما من حديث وما يمكن أن ينطبع عليهما من قبلات، أما شفتاها فكانتا تنفرجان عن كلمات لم تقلها قط، ولن تقولها أبدا، ولكن لها صدى بعيدا يتغلغل فى كل قلب إلى الأغوار، التى لا يدرك لها قاع، وفمها يوحى بقبلات لم تمنح أبدا، ولكنها تتراءى للأعين دائما، وتثير النفوس دائما على مدى الأزمان.

كان تصور بجماليون للفرق بين جالاتيا التمثال، وجالاتيا الإنسان، هو تصوره عن الفرق بين الفن، والحياة، وكان عليه أن يختار بين أى منهما فاختار بجماليون الفن، إذ فيه إشعار له بقدرته التى أوجدت هذا الكائن أما جالاتيا الإنسان فهى لم تعطه الشعور بأنها ملكيته، وأنها صناعته، فهى صناعة الآلهة.

طلب بجماليون بعد ذلك من الآلهة أن تعيد جالاتيا تمثالا كما كان، فعاد.

لم تكن هذه هى النهاية فإن بجماليون الذى رفض الحياة وفضل عليها الفن الخالد.

عاد ثانية يفاضل بينهما ويختار الحياة، ولم يكن هذا الاختيار يعنى أن ذلك موقفه النهائى من الحياة، وإنما كان ذلك تعبيرا عن قلق الفنان كما يتصوره المؤلف الذى رفض أن ينهى مسرحيته كما أنهتها الأسطورة بزواج سعيد.

ولقد أراده المؤلف ذلك القلق الذى لا يستطيع أن يحدد موقفه من الحياة والفن، ولا يستطيع أن يمزج بينهما، فهو يحب التمثال لأنه يعبر عن قدرته، وهو يحب الإنسان لأنه لا يستطيع أن يعيش وحيدا، ولقد برز ذلك الصراع على لسان أبولون وهو يحدث فينوس حين طلبت منه أن يعيد التمثال: بشرا للمرة الثانية.

كان رأى أبولون أن ما حدث فى المرة الأولى سيتكرر ثانية، سيقدم بجماليون على جالاتيا الحية معجبا بادئ ذى بدئ، ثم لايلبث أن يراها أقل جمالا وكمالا من جالاتيا العاجية فيعود ليطالبها بردها، كما كانت، صائحا فى وجهيهما بعين الألفاظ المهينة، فإذا أعادا إليه عمله الفنى، هدأ لحظة، ثم يرجع أقل جمالا، وكمالا من الصور الحية، وهكذا لن يقر له قرار، ولن يطمئن له بال، فلا جمال الحياة يشبعه ولا جمال الفن يكفيه، ولن يفتر عن ملاحقة الجمال، والكمال فى شتى الأوضاع والصور، ومختلف الأشكال والأحوال، لا ينطفىء له ظمأ إلا بموته.

وينتهى أبولون مع فينوس بأن عليهما ألا يتدخلا على الاطلاق فى شئون العباقرة. وبينما هما يتحادثان ينهض بجماليون وكأن فى رأسه فكرة فيخشى أبولون أن يقوم فيحطم التمثال.

أبولون : هو ذاك يا فينوس!... لقد رأينا من بجماليون - على الأقل - ما يقنعنا كل الاقتناع: إنه يحسن بالآلهة ألا يتدخلوا على الاطلاق فى شئون العباقرة!

فينوس : صه!.. إنه ينهض وكأن فى رأسه فكرة!...

أبولون : أخشى أن...[٤١]

وما يخشاه أبولون يحدث، فقد قام بجماليون واتجه إلى تمثاله، ينهال على رأسه

---

(٤١) المسرحية، ص ١٦٣.

تحطيها، بمقبض المكنسة، التى كانت تحملها جالاتيا من قبل، وكان يصيح وهو يقترب من التمثال، بأنه لم يعد مثالا لما ينبغى أن يصنع، ولم يعد مثالا لما ينبغى أن يكون.

فقد أوجد بقدرته التمثال والحب، ودمر بقدرته التمثال، والحب أيضا.

وإذا كان بجماليون قد صنع بقدرته التمثال فإن شخصية أخرى فى المسرحية حاولت أن تصنع بالحب، وأن تستخدم قدرتها على صنع رجل، متصورة أنها تستطيع بقدرة صنعها أن تجعله رجلها.

ويبدو أن المرأة كانت واثقة من نفسها، فهى كما تصفها فينوس بأنها امرأة استطاعت أن تخلق بالحب.

يضع الحكيم هذه الفتاة إيسمين فى مقابل بجماليون. وهو فى هذا يريد أن يقيم عملية تعادل بين الفن والحب، ليقفا فى موازاة واحدة، محاولا أن يبين أن الفن يخلق والحب يخلق.

لم يكن الحكيم يريد أن يساوى بين الفن والحب فهذا ما لم يتضح فى مسرحيته، وإنما أراد أن يوازى بين الفن والحب. فعملية الخلق فى نظر الحكيم توضع فى إطار قد يكون هذا الإطار فنا وقد يكون حبا، والحكيم بهذه الموازاة خلق موضوعا آخر فى المسرحية أراد أن يخفف به من حدة الحدث الأول. وهذا التخفيف يعد أحد العيوب التى كثيرا ما وقع الحكيم فيها.

أبولون : (هامسا) لفينوس مشيرا إلى إيسمين الخارجة انظروا!... من هذه المرأة؟...

فينوس : امرأة استطاعت أن تخلق بالحب!!...

أبولون : عجبا!... كما استطاع بجماليون أن يخلق بالفن...[٤٢]

تقف فينوس مع إيسمين، كما يقف أبولون مع بجماليون، أبولون مانح الفن الذى يرى أن الفن يستطيع أن يخلق ويستنكر أمام فينوس مانحة الحب أن يكون الحب قادرا على أن يخلق.

---

(٤٢) المسرحية، ص ١٠٨.

ينهى المؤلف المسرحية بأن يبرز عجز المرأة العاشقة عن أن تخلق رجلا يحبها. كما عجز بجماليون أن يخلق الفن كائنا يعايشه.

قدمت إيسمين من المدينة، مقسمة أن تكون لترسيس الفتى الجميل العاشق لنفسه، وأن يكون لها، وكان مدخلها هو نقطة ضعفه المتمثلة فى عجزه العقلى. ولقد حاولت أن تغريه بأن تكشف له هذا العجز، وأن تربط هذا العجـز بها، وبعـد أن شعر الفتى بصدقها فى محاولة مساعدته، طلبت منه أن يطيعها، ويدعها تجعله يبصر، ويحيا، فهو فى نظرها كالزهرة المقفلة، التى لابد لها من قطرات الندى لتتفتح، وعندما يسألها من أين تتساقط هذه القطرات تجيبه من عينى امرأة، وبطبيعة الحال فإنها تقصد بهذه المرأة نفسها.

إيسمين : هذا من شأنى... أطعنى ودعنى أجعلك تبصر وتحيا!...
نرسيس : (كالمخاطب لنفسه) أبصر وأحيا؟!
إيسمين : نعم... هذه الزهرة المقفلة لابد لها من قطرات الندى لتتفتح...
نرسيس : ومن أين تتفتح هذه القطرات؟
إيسمين : من عينى امرأة!...[٤٣]

وتنجح إيسمين فى أن تجعل نرسيس يلقى إليها باحتياجاته ويسند إليهـا ضعفه، ويظهر ذلك واضحا حين ذهب مع جالاتيا إلى الغدير، وغضب بجماليون لذلك وخشى نرسيس أن يلتقى به، فأخذ يبحث عن إيسمين فى كل مكان حتى تشير إليه بما يفعل.

وإزاء ظهور احتياجه إليها وقدرتها على تحويل ضعفه نحوها فإن نرسيس بعد أن هدأت خوفه من بجماليون، طلب منها أن يذهبا معا إلى أى مكان، فإن عليه أن ينسى من كان وما كان حتى لا يعيش إلا لها وبها.

نرسيس : هلمى بنا يا إيسمين...
إيسمين : إلى أين؟...

---

(٤٣) المسرحية، ص ٣١.

نرسيس : إلى أى مكان... أنا أيضا ينبغى على أن أنسى من كان... وما كان... حتى لا أعيش إلا بك وبك[٤٤].

كان ذلك اعترافا منه بحبها، ولكن ذلك لم يستمر طويلا فإن هذه المرأة بقدراتها لم تستطع أن تجعله يستمر فى حبها إذ إن نرسيس امتلك القدرة على الرؤية ولم يكن فى حاجة إليها فاختفى حبه لها.

وعلى هذا لم تستطع قدرة بجماليون وقدرة إيسمين أن تكسبها الحب، وهما يقفان فى هذا قريبا من موقف سليمان وبلقيس. إلا أنها يختلفان عنها فى أن قدرة بجماليون وقدرة إيسمين هى قدرات ذاتية بينما كانت قدرة بلقيس هى قدرة مستمدة من السلطة.

* * *

تحاول قدرة سليمان إخضاع قلب بلقيس كما تحاول قدرة بلقيس أن تخضع قلب أسيرها منذر.

ربط المؤلف هاتين القصتين ليقوم بعملية التعادل التى تعود أن يقيمها فى مسرحه وهو هنا يحاول أن يثبت أن «القوة التى تتم بهدف السيطرة هى انحراف فى القدرة[٤٥]».

وكأنما لم يكف الحكيم أسلوب سليمان فى محاولة الحصول على الحب ليحقق هذه الفكرة، فأراد أن يزيدها تأكيداً بلجوئه إلى ملكة سبأ وقصتها مع منذر، فزحم المسرحية بأحداث كان يمكن الاستغناء عنها.

ولقد انحرفت قدرة كل من ملكة سبأ وسليمان. فإن كلا منهما كانت لديه القدرة على التحكم فيمن يريده ولكن كلا منهما عجز حقيقة عن الوصول إلى قلب إنسان.

ولقد استخدم المؤلف طريقة القص، وهو يعرض لمشكلة كل من الشخصيتين بدأها بالحديث عن مشكلة ملكة سبأ ثم ربطها مع مشكلة سليمان.

---

(٤٤) المسرحية، ص ١٠٨.

(٤٥) Fromm, E., **Escape from freedom**, 1941, New York: Rinehart, «P. 162».

ولقد برزت فى بداية المسرحية علاقة ملكة سبأ بأسيرها الأمير منذر.

أسرت جيوش الملكة الأمير منذر بعد أن فتك جيشها بأهله وبلاده. ووقعت الأميرة فى أسر حبه. ولكنها عجزت عن أن تحصل على قلبه. فـأرادت أن تستخدم سلطتها فى التأثير على قلبه. وهى تقربه منها وتضعه تحت ناظريها لتطمئن على راحته وتوقن أنه يحيا كما تحب، وتحاول أن تجذب انتباهه وتبهره بـأن تريـه قوتهـا فتجلسه بين مجلس مستشاريها لتريه مدى سيطرتها على رجالها ومدى حكمتها فى توجيه الأمور ولشدة تعلقها به لا تتـركه حتى حـين تأتى وصيفـاتها ليقمن بتـزيينها فـإنها كما أرادت أن تبهره بقوتها أرادت أن تبهره بجمالها. ولا يأبه الأمير لذلك كله، فإنه لا ينسى أنه أسيرها. ويعلن لها عدم مبالاته بما تصنع ويتعجب من محاولتها أن تبهر عينيه دائما، فهو ليس فى حاجة إلى أن تريه ذلك كل لحظة، فإنه لا ينكر أنها ذكية لبقة قاهرة، كما أنه معترف بعظمتها ملكة. يؤلمها ذلك فإنها لا تريد أن تكون فى نظره ملكة عظيمة، بل تريد أن تكون امرأة جميلة، وتسأله بعد ذلك عن رأيه فى عقدها المستلقى على نحرها وفى اللآلئ التى تزين شعرها. فيستنكر الأمير منها أن تسأله فى هذه الأمور، فإنه لا يزعم لنفسه معرفتها، ومن ثم الحكم عليها. وتعنف الملكة معه وهى تبلغه أنها تريد رأيه فى أن يبصر ويقول لها إن كان يحب هذه الأشياء أم لا يحبها.

منذر : تطلبين رأيى أيضا فى هذه؟!..

بلقيس : ولم لا؟...

منذر : أأستطيع أن أزعم لنفسى المعرفة والحكم فى هذه الشئون؟!..

بلقيس : حسبى منك أن تبصر، وأن تقول لى أنك تحبها أو لا تحبها...(٤٦)

لا يستمر الأمير فى الحديث معها ويطلب منها الانصراف فتأخذ المرأة فى استعراض قوتها عليه وتأمره بالبقاء محاولة جرح كبريائه بأن تسميه كلبها الأمين. ولا يستسلم الأمير لشتائمها فهو يجيب عليها بكبرياء مجروح بأن من حقها أن تجعله كلبا، ولكنه يستنكر معرفتها لأمانته. وترى الملكة أن ليس هناك سبب يدعوه لخيانتها، فيخبرها

---

(٤٦) المسرحية، ص ٤٢.

الأمير وهو لا يكلف نفسه مئونة إخفاء كرهه لها: بأنه ليست أسباب الخيانة هى التى تنقصه، ولا يكمل بقية عبارته، التى تعنى أن ما ينقصه هو الوسائل التى تعينه على خيانتها:

منذر : ربما كان من حقك أن تجعلى منى كلبا... ولكن كيف علمت أنى أمين؟...

بلقيس : لست أجد سببا يدعوك لخيانتى.

منذر : ليست الأسباب هى التى تنقصنى...

بلقيس : (ترفع رأسها عن المرآة وتنظر إليه) عجبا. عجبا إنك لا تكلف نفسك حتى مئونة إخفاء كرهك لى!..[٤٧]

تحاول الملكة بعد ذلك أن تظهر له حنوها عليه ولكنها لا تستطيع الاستمرار فى ذلك فإن كبرياءها ملكة يقف حائلا دون تحرير عواطفها من سجن الكبرياء. وهى تستنكر منه أن يدعى أنه أسير، بينما يعيش معها فى قصرها ويأكل على مائدتها، ويقضى أكثر وقته فى حضرتها، مع أنه ليس رجلا لطيفا، ولا ظريفا إذ يسمى سجنا وجوده إلى جانب امرأة جميلة، ويكون رده عليها قاسيا فإن جمالها لم يأسره وإنما جيشها الذى أسره. وترى أنها لو كانت امرأة عادية لآلمها قوله، ولكنها ملكة عظيمة أمام رجل قليل الخطر.

لا يظهر ضعف هذه الملكة إلا بعد أن يغادر الأمير حجرتها. وهنا تطلب إليها وصيفتها أن تضعف قليلا أى أن تواجه أسيرها على أنها امرأة وليست ملكة فربما استطاعت أن تصيب قلبه.

تخوض مع وصيفتها شهباء فى حديث السفر إلى سليمان فتخبر وصيفتها أنها لا تستطيع الرحيل دونه. وتسألها شهباء عما يمكن أن تقوله لسليمان عنه، وهو الرجل الذى لا يخفى عليه شىء، فتجيبها الأميرة: بأنها لا ترى ضررا من أن يعلم حقيقة الأمر. وأنها لا تخشى أن يتآمر مع سليمان ذلك الملك الهائل ضدها فإن ما يعنيها هو ألا يغيب عن ناظريها لحظة.

---

(٤٧) المسرحية، ص ٤٣.

بلقيس : وما الضرر فى أن يعلم حقيقة الأمر؟

شهباء : ألا تخشين أن يتآمر أسيرك عليك مع ذلك الملك الهائل؟!

بلقيس : لست أخشى إلا أن يغيب أسيرى عن عينى لحظة من اللحظات.. أين هو الآن؟..(٤٨)

ظهر واضحا بعد ذلك أن الحب فتت جدار القوة فى المرأة الملكة، وهى تحاول أن تقاوم وأن تظهر بمظهر الملكة مستندة إلى القدرة التى أتيحت لها ضده، ولكن اتضح عجزها عن إخضاعه فتلين بعد ذلك تماما وتحاول أن تسترضيه بأن تبلغه أنها ستأخذه معها إلى سليمان لتعطيه فرصة للهروب منها.

ولم تكن هذه هى الحقيقة كما فى نفسها ولكنها كانت الحقيقـة التى وصلت إليها الأحداث بعد ذلك.

تذهب الملكة لتواجه مصيرا جديدا عند سليمان، فإنها تواجه بملك تفوق قدرتـه قدرتها، فهو رجل وملك ونبى.

ولكن هذا الرجل والملك والنبى، يحاول أن يستخدم قدرته فى الحصول على قلبها، إنه لا ينظر إليها ملكة، وإنما ينظر إلى امرأة يرغبها ويريدها.

يظهر سليمان قدرته لها فيأتى لها بعرشها فى لمح البصر، ويبنى لها صرحا ممردا من قوارير أعجوبة الأعاجيب. ومع ذلك لم يستطع أن يحول ذلك القلب إليه.

قبل سليمان فكرة الجنى فى أن يحيل حبيبها حجرا وتبكيه لتنقذه. فلا يكون من نصيبها وإنما يكون من نصيب شهباء. التى سكبت آخر دمعتين يحتاجها ليعود كما كان بشرا. وتفقد المرأة حبيبها، كما يفقد سليمان ملكة سبأ.

ويبقى فى النهاية الملك والملكة متواجهين وقد عجزا عن الحصول على قلب إنسان. إن قدرتها لم تكن قادرة على كسب القلب الآدمى.

لقد ضللت القدرة المرأة وضللت سليمان بأكثر مما ضللتها.

---

(٤٨) المسرحية، ص ٤٧، ٤٨.

أدرك سليمان بعد ذلك أن السيطرة على الجن والإنس والأموال لا تجدى أمام القلب شيئا، وأن كلمة جميلة من بين شفتى حبيب هى وحدها القديرة على رفع المحب إلى السماء الحقيقية، التى لا يصل إليها بساطه، وانتهى مع بلقيس إلى أن قلب الإنسان أعجوبة موصدة أمام القدرة والحكمة. وكان سليمان يتصور أنه يعرف كيف يفتح مغاليقها، فأدرك فى النهاية أن ذلك مفتاحه فى يد الله وحده.

سليمان : إنى عجزت عن نفعك ونفع نفسى!... فى يدى القدرة الهائلة... فى يدى الأعاجيب والعبقرية والمواهب... فى يدى الكنوز... أنا الملك العظيم والنبى الحكيم... أنا المسيطر على الجن، والإنس، والرجال، والأموال... مع ذلك... هل أجدى كل هذا شيئا أمام قلبك؟!...

بلقيس : حقا يا سليمان... إن قلب الإنسان لهو الأعجوبة العظمى!...

سليمان : أجل يا بلقيس...

بلقيس : أعجوبة موصدة أمام القدرة.

سليمان : وأمام الحكمة...

بلقيس : نعم...

سليمان : بماذا نفتح إذن مغاليقها؟..

بلقيس : لست أدرى...

سليمان : نعم... هنالك شىء مفتاحه لدى الرب وحده...[٤٩]

قبلت ملكة سبأ صداقة منذر وأرضت هذه الصدفة قناعتها أما سليمان، فقد هَدّه الإحساس بالذنب أمام استخدام قدرته لفتح مغاليق قلب. وعجل ذلك بوفاته.

تعد وفاة سليمان بعد هذا الحدث ارتباطا، بشكل أو بآخر بعلاقة الحب، فإن الحب والموت علاقتان متقابلتان.

فالحب يمثل الحياة والموت يمثل نقيضها وهو العدم.

---

(٤٩) المسرحية، ص ١٣٨، ١٣٩.

الفصل الرابع

الموت

ترى الوجودية «أن الموت فعل فيه قضاء على كل فعل.. وأنه نهاية للحياة بمعنى مشترك»[1]. وقد يكون هذا صحيحا من وجهة نظر عاطفية، أو عقلية، بأى معنى من المعانى، وفى أى مذهب من المذاهب. ولكنه بالنظر إلى تاريخ الإنسانية، وتطورها الذهنى، لم يكن الموت يمثل قضاء على كل فعل، وإنما كان بداية لفعل آخر ممتد فى الزمان وفى المكان. والزمان غير محدود ولا متناه وإن كان زمان الموت هو الماضى والحاضر والمستقبل. ولكنه بجميع التصورات التى أمكن للخيال البدائى أن يمتد إليها كان المستقبل لعالم الموت ولا ينتهى عند حد. ولا يتناهى فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل.

كما أن الموت لم يكن نهاية للحياة بمعنى مشترك، بل هو بداية لحياة اجتماعية متكاملة، يعيش فيها الفرد مع الجماعة بصورة اختلفت فيها التصورات البدائية، ولكنها اتحدت فى أن الفرد يعيش حياة ما بعد الموت فى مكان يمتد من عالمه الأرضى إلى مكان آخر لم تحدد صورته. وبقيت هذه الصورة مبهمة إلى أن أوضحتها الديانات الإنسانية فى التاريخ الحضارى للإنسان.

ولقد أفاد الإنسان إدراكه أن الموت ليس فعلا فيه قضاء على كل فعل، وأنه ليس نهاية للحياة بمعنى مشترك، إنما أداة إلى ذلك التطور الخلاق للحضارة الإنسانية، التى بنيت فى بدايتها على علاقة الإنسان بالموت. كما تبدى فى الحضارات البدائية، وحضارة المصريين، والاغريق وكل حضارة كان لها شأن، يذكر فى التراث الإنسانى.

ترجع مواجهة الإنسان الأولى للموت إلى اللحظة التى بدأ فيها حياته على الأرض،

---

(١) عبد الرحمن بدوى، الموت والعبقرية، ١٩٦٢، القاهرة: مكتبة النهضة ص ٥.

ومواجهته للجسد الميت وكان «أول رد فعل أبداه الحى نحو الجثة هو أن يتركها ويهرب»[٢]. ولد له ذلك الشعور بالخوف، فقد رأى فرقا كبيرا بين الكائن الحى والكائن بعد موته، وهذه الفروق واضحة لا تخفى على عقلية البدائى الذى يدرك الأشياء من خلال حسه.

وإذا قيل «إن حياة البدائى من جميع الجوانب وفى كل اللحظات مهددة بأخطار مجهولة»[٣] فإن هذه الأخطار المجهولة هى ما تقرب الإنسان من الموت وليس هناك خطر أكبر من ذلك.

ولقد أدت مواجهة الموت بالإنسان إلى انقسامه على نفسه، وشعوره بأول اغتراب يصيبه أمام عجزه عن إيقاف قوة الموت الدائمة، التى لا تتوقف ومن هنا حاول أن يتخطى هذا الاغتراب بكفاحه «فى سبيل ديومة الذات أى السعى وراء نوع من التخليد الروحى، كأمر عنصرى وأساسى فى الجنس البشرى»[٤]. فبدأ خياله يقيم علاقة جديدة له فى هذا العالم، ويربطها بتصور كونى فإنه «كان يرى الأطياف فى المنام، فيحسب أنها باقية ترجى»[٥]. ومن رؤى الأحلام هذه تكونت لديه فكرة ثابتة عن خلود الموتى. هذا الخلود تولد فى ذهنه من ملاحظته للنبات فى نموه، وفى اقتطافه، أو موته، ثم بعد ذلك يعود النبات إلى النمو من جديد ومن الممكن أن يكون ذلك قد أدى إلى «ارتباط حياة الموتى، فى العالم السفلى ارتباطا وثيقا فى ذهن البدائى بالنبات»[٦]

ولا شك أن مثل ذلك الاعتقاد تطور فى حضارة قديمة مثل حضارة جرزة التى أعتقد أهلوها «فى حياة مستقبلية اعتقادا يعادل فى رسوخه اعتقاد أسلافهم فكانوا يزودون المتوفى بالمآكل وبكل ما يحتاجه من ضروريات - بل وكماليات - ليستعملها فى الحياة الأخرى»[٧]

---

(٢) كاسيرر، المرجع السابق، ص ١٦٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٦٣.

(٤) باتريك ملاهى، المرجع السابق، ص ٢٣٠.

(٥) أحمد أبوزيد، المرجع السابق، ص ١٦.

(٦) Spence, L, Op.Cit., 1944, "P.18"

(٧) مارجريت مرى المرجع السابق، ص٣٧.

وحين يصل الإنسان إلى هذا الحد من التفكير تكون قد بلغت «به قوته ومنعته إلى حد أن يتحدى حقيقة الموت، وينكرها»[٨] ووراء محاولة بناء عالم خالد للإنسان نشأت أوليات المعرفة الإنسانية وظهرت الأنيمزم وهى الإيمان بتقمص الأرواح فى كل قوى الطبيعة إلى حد تصور هذه القوى كائنات مشخصة لها ذاتيتها وكيانها الفردى، وكذلك ظهر السحر والدين.

ويمثل الدين أكبر محاولة من الإنسان للاتحاد بعالم الموتى ودفع خطر الموت، بجعل عالم الحياة، وعالم الموت، عالما واحدا لا ينفصلان.

قوى الدين الرابطة بين الحياة والموت، حتى إن الاعتقاد السائد فى مصر القديمة هو «أن الموت لم يكن إلا مولدا لحياة جديدة»[٩].

اتخذ مثل هذا الاعتقاد فى بعض الأحيان عادات وحشية، ولكنها تؤكد ارتباط الموت بالحياة، ومن هذه العادات ما تعوده ملوك الدولة الوسطى فى شمال السودان من «دفن الخدم مع الملك فى قبره لكى تستمر أرواحهم فى خدمته فى العالم الآخر»[١٠]

كما أن هناك عادة أخرى ربطت الموت بالحياة أيضا، وهى عادة قتل الأطفال ناقصى التكوين اعتقادا منهم فى الشؤم، وخوفا من أن يجر عليهم هذا الطفل الهلاك والدمار. وقد وجدت هذه العادة لدى أكثر الجماعات قدما مثل أسبرطة[١١].

ويفسر هذا محاولة قتل أوديب طفلا جريا وراء النبوءة التى كانت تنبىء بشؤم مولده.

وهناك عادة قتل الملوك فى نهاية فترة زمنية من بدء حكمهم أو حين تتدهور قواهم الجسمية[١٢]. وقد ارتبطت الفكرة الخاصة بقتل الملك «ببعض مظاهر الطبيعة، بطريقة تلفت الأنظار، كغياب الشمس، أو اختفاء النبات»[١٣]. وهم فى ذلك يتصورون أنهم

---

(٨) كاشيرر، المرجع السابق، ص ١٥٩.

(٩) مرجريت مرى، المرجع السابق، ص٢٦٢.

(١٠) إدواردز. أ. أ. س المرجع السابق، ص٣٠٠.

(١١) انظر، ليفى بريل، المرجع السابق، ١٦٢-١٧٠.

(١٢) انظر فريزر، المرجع السابق، ص٦٢.

(١٣) باتريك ملاهى، المرجع السابق، ص١٢٢.

يجددون قوة الأرض، ولم يكن ذلك عقابا للملك وإنما يمكن أن يعد ذلك لونا من ألوان التكريم له. فهو لا يموت وإنما يظل حيا يمنح الأرض القوة والشباب. كما هو واضح فى اعتقاد «كثير من قبائل البنتو مثلا أن رؤساءهم المتوفين يظلون يحمونهم عند الحاجة ويوفرون لهم المطر وينظمون أطراد الفصول كما كانوا يفعلون من قبل»[١٤]. وكان ملوك قبائل «الأنكا» فى بيرو لا ينظرون للمرض على أنه شر كما يفعل معظم الناس وإنما كانوا يعتبرونه رسولا من عند أبيهم الشمس جاء يدعوهم للذهاب إليه كى ينعموا معه بالراحة فى السماء. لذا كانت الكلمات التى يفصح بها ملك الأنكا عادة عند اقتراب أجله، هى: «إن أبى ينادينى لأذهب إليه وأستريح عنده ولم يكن ينبغى لهم أن يعارضوا إرادة أبيهم، بأن يقدموا القرابين مثلا أملا فى الشفاء. وإنما كانوا يعلنون صراحة أنه دعاهم للراحة إلى جواره»[١٥]

ولم يكن هؤلاء الملوك فى مواجهة للقتل بأقل إحساسا من ملوك الأنكا.

ثم تغيرت هذه العادة واستبدل بالملك رجل آخر يقتل بدلا عنه [١٦] ومع الارتقاء الحضارى للإنسان استبدل بهذا الرجل حيوان يذبح كأضحية وقد اتخذت هذه الأضحية الحيوانية صورة الطقوس الدينية[١٧] ويفسر ذلك استبدال الأضحية بإسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام كبشا بديلا عن ذبحه. وإن كان ذلك يحتاج إلى مبحث طويل لمعرفة ما إذا كان هذا الاستبدال متولدا عن طقوس قتل الملك أم طقوس قتل الطفل ناقص التكوين أم أن هذه القصة يمكن أن ترد إلى عهود الأضحية بالبشر قرابين للآلهة.

وعلى الرغم من أن الإنسان استطاع أن يقوم بعملية التقريب بين الموت والحياة. وأن يواجه باستسلام المؤمن بحياة أخرى. فإن عالم الموت ظل مجهولا وكريها.

يظهر ذلك فى نصوص الأهرام. وهى وإن امتلأت يقينا من وجود الحياة الآخرة

---

(١٤) ليفى بريل، المرجع السابق، ص٧٥

(١٥) فريزر، المرجع السابق، ص٣٦٥.

(١٦) فيشر، المرجع السابق، ص٤٩.

(١٧) المرجع نفسه، ص٤٩.

«فإنها أيضا تكشف عن جو من التوجس الذى كان يغمر ناس العالم القديم هؤلاء، وهم يتأملون المجهول، والأخطار التى لم تمارس فى عالم الظلال»[١٨].

ومع ظهور الأتيمزم والسحر والدين تولدت الأسطورة وتطورت. وأخذت صورتها الخلاقة فى عقائد الخصب المتولدة من موت الإله وبعثه. كما تبدى فى صورة أوزريس، وباخوس، والسيد المسيح وبتوالد أسطورة البعث هذه أمكن للانسان أن يخفف من حدة اغترابه إزاء الموت، وأن يبنى صورة العالم الآخر بشكل أكمل وأوضح. وما زالت هذه الصورة تعيش فى معتقدات الإنسانية حتى الآن.

ولقد تحول الموت بذلك إلى انتصار الانسان على اغترابه، وارتفاعه إلى درجة الألوهية.

ولم يكن الارتقاء من الانسانية إلى الألوهية اتجاها عاما لصناع الأسطورة وإنما كان لصناعها اتجاهات تختلف باختلاف ظروفهم الاجتماعية.

وقد كانت هذه الظروف مواتية لصنع ألوهية أوزيريس وباخوس والمسيح ولكنها لم تكن مواتية لصناعة ألوهية رجل مثل أوديب.

ولم يكن أوديب ليرتقى إلى صفة الألوهية. فإنه كان أداة فى يد صناع الأسطورة ليثبتوا حول قصته سلطة الآلهة ومكانتهم وضرورة الخوف منهم والإلتزام بطريقهم. وكان أوديب ضحية هذه السلطة.

ولما كانت هذه السلطة لا تريد أن تنفر الناس منها فقد رفعت أوديب إلى درجة القديسين. وكرم بعد موته تكريما يؤكد وجود الحياة الأخرى والثواب فيها، وكان موت أوديب نهاية لاغترابه. كما كان تأكيدا لسلطة الآلهة وسطوتها على الانسان. هذه السطوة تؤكد امتداد الحياة بعد الموت ولا تبترها.

ولقد كانت صورة الإله المقتول والمبعوث ثانية وكذلك صورة الآدميين المعذبين، هى أداة صانع الأسطورة فى بناء فن درامى. ولقد تطور هذا الفن الدرامى مع تطور

(١٨) جيمس هنرى برستد، تطور الفكر والدين فى مصر القديم، ترجمة زكى السوس، ١٩٦١، القاهرة: دار الكرنك، ص ١٧٢.

الشعيرة الدينية الملتصقة بآلهة الإخصاب إلى ظهور فن التراجيديا.

وحين حدد أرسطو قواعد التراجيديا رأى أنه يلزم لتكون القصة جميلة أن تتغير أحوال الشخوص «لا من شقاء إلى سعادة بل على العكس - من سعادة إلى شقاء»[١٩]. وإذا كان الشقاء هو الذى يكون المرارة الحقيقية التى تؤدى بالتراجيديا إلى تأثيرها الناجع فإن قمة هذا الشقاء هو الموت.

وهذا الشقاء يحدث عن طريق «زلة عظيمة» وهذه الزلة لكى تؤدى غرضها التراجيدى فإنها تصل إلى قمتها أيضا بالموت. ولهذا كان الموت أحد العناصر الفعالة فى الحركة الدرامية للتراجيديا. وكانت المرارة التى تصيب الرائى لوفاة بوكاستا أو أوديب أو انتيجونى هى التى حققت للتراجيديا أهم عناصرها فى مسرحيات أوديب وأوديب فى كولونا وانتيجونى.

ويعد الاهتمام بالموت فى التراجيديا إنما هو بتأثير الأسطورة عليها. فإن التراجيديا دون شك هى ابنة الأسطورة.

وكما اهتم كتاب التراجيديا بالحديث عن الموت فإن مؤلفى المسرح المصرى الذين اتخذوا الأسطورة موضوعا لهم اهتموا به اهتماما كبيرا.

وكانت صور الموت التى تناولها مؤلفو المسرح المصرى فى مسرحياتهم محددة بثلاث صور. موت يتم تلقائيا وبسبب ظروف عاشتها الشخصية وآخر يتم عن طريق القتل والثالث يتم عن طريق الانتحار. وكان لذلك استخدامه الخاص بالنسبة للمؤلف وعن طريقه أراد أن يقول أشياء.

١

فى مسرحية سليمان الحكيم تنتهى المسرحية بموته ويمثل موت سليمان الحكيم بالنسبة لأصل القصة فى القرآن وظيفة محددة وهى السخرية من الجان «فلما خر تبينت الجن أن

(١٩) أرسطو، كتاب الشعر، ترجمة محمد شكرى عياد، ١٩٦٧، القاهرة، دار الكتاب العربى، ص٧٨.

لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا فى العذاب المهين»[٢٠] فإن سليمان بقى مدة من الزمن ميتا متوكئا على عصاه دون أن يعرف الجان خبر موته. فإن الله سبحانه وتعالى أراد أن يبين أن ليس هناك من يعلم الغيب سوى الله وإلا فإن الجن كان عليها أن تكون عالمه بموته. ويذكر بعض المفسرين أن الجن كانت «تخبر الإنس أنهم يعلمون من الغيب أشياء وأنهم يعملون مافى غد فابتلوا بموت سليمان، فمات، فلبث سنة على عصاه وهم لا يشعرون بموته، وهم مسخرون تلك السنة يعملون دائبين فلما خر تبينت الإنس أن لو كانوا يعلمون ما لبثوا فى العذاب المهين»[٢١]، والعذاب المهين هنا هو أنهم «لبثوا يدأبون ويعملون حولا»[٢٢]، وقيل المراد بما حدث لسليمان هو التهكم بهم.[٢٣]

ويذكر البيضاوى أن «داود أسس بيت المقدس فى موضع فسطاط موسى، عليهما السلام فمات قبل تمامه فوصى به إلى سليمان عليه السلام فاستعمل الجن فيه فلم يتم بعد، إذ دنا أجله وأعلم به فأراد أن يعمى عليهم موته ليتموه».[٢٤]

وهذا يختلف كثيرا عما أراده المؤلف. فإنه يصور سليمان بصورة من يريد حكم الجن والناس بعد موته ولم تكن قضية بناء بيت المقدس تشغله ولا التهكم من الجن.

فإن سليمان بعد أن فشل فى الحصول على قلب ملكة سبأ انعزل بنفسه، واتخذ من الصياد رفيقا له. فقد كان الصياد أكثر الناس صدقًا. وكان يمثل بالنسبة له ضميره، وحين وافته المنية أبلغ الصياد ألا يخبر أحدا بموته. اتجه نحو الصرح يجلس على عرشه ويتكىء على عصاه. وتظاهر الصياد كمن يقوم بحاجاته، وطالت غيبته فى الصرح وأراد آصف وصادوق أن يعرفا من الصياد خبر غيبة سليمان فإنهما قلقان عليه. وتصور صادوق أنه مرض يكتمه سليمان عنهما فإنه بعد سفر بلقيس قد ظهرت عليه علامات لا تنبىء بخير، وهما يتجهان إلى الصياد ليخبرهما بالحقيقة فهو الشخص الوحيد الذى يعرف سره.

---

(٢٠) القرآن، سورة سبأ من الآية ١٤.

(٢١) الطبرى، تفسير الطبرى، جـ ٢٢، ص٤٦.

(٢٢) المرجع نفسه.

(٢٣) النيسابورى، المرجع السابق.

(٢٤) البيضاوى، المرجع السابق، جـ٤، ص١٧٢.

الكاهن : لا يمكن أن يكون نائما طول هذا الوقت.

آصف : ما من مرة سألت عنه إلا وجدته على هذه الحال.

الصياد : اخفضا صوتكما. لئلا توقظاه.

الكاهن : لسنا نطلب غير هذا إنا لم نره قط مستيقظا منذ شهور.

آصف : حقا بعد سفر بلقيس أخذت أموره تتغير وبدت عليه علامات لا تنبىء بخير.

الكاهن : يخيل إلى أنه مرض. ولكنه كان يكتم مرضه.

آصف : نعم. إن أمره مكتنف بالغموض إلى حد يثير القلق.

الكاهن : ما من أحد يعرف سره غير هذا الرجل (يشير إلى الصياد).

آصف : حقا. هذا الصياد هو وحده الذى كان مقربا إليه فى العهد الأخير. ولطالما ألفيتهما معا منفردين يتسامران[٢٥].

ولكن سليمان لا يبقى طويلا ويسقط على الأرض بعد أن أكلت الأرضة عصاه. وتكشف الأمر فإن سليمان أراد أن يعلم الجميع أنه نائم رغبة منه أن يحكم رعيته من الجن والانس. وربما كان يحسب أن ذلك فى إمكانه كما أنه كان يخشى وقوع الفوضى بين مملكة الانس فظن من الحكمة أن يصنع ما صنع. كانت هذه حكمة سليمان ولكن هذه الحكمة أخطأت الحساب فإن للحياة حساباتها الخاصة وهاهى ذى أرضه ضعيفه عمياء قد أفسدت حساب سليمان.

الكاهن : عجبا. أو كان يريد أن يحكم رعيته من الجن والإنس وهو ميت كما حكمهم وهو حى؟

الصياد : ربما كان يحسب حساب ذلك فى الامكان ولعله كان يخشى انفلات أمر الجن، ووقوع الفوضى بين مملكة الجن، ومملكة الإنس، فظن من الحكمة

(٢٥) مسرحية سليمان الحكيم، ص١٤٤-١٤٥.

لخير رعيته، أن يصنع ما صنع. لقد نفذت مشيئته على كل حال كما رأيتما فكتمت خبره ما استطعت حتى عنكما. ولكن مشيئة الله أرادت – فيما أرى – أن تسخر مما نسميه حكمتنا. وهاهى ذى أرضه ضعيفة عمياء قد أفسدت حساب سليمان الحكيم العظيم»(٢٦).

وما حسبه سليمان قد حدث فإن الجن انطلقوا من قماقمهم وأخرج بعضهم بعضا، وجاء الجنى صاحب الصياد يطلب أن يصفى حسابه معه وأن يقتله لأنه انفلت منه ووافق على حبسه.

لم يجد الجنى فى الصياد ذلك الرجل الذى التقى به فى المرة الأولى على شاطئ صنعاء، وإنما وجد فيه إنسانا قويا.

لم يكن تحول الصياد إلى الصورة التى يخشاها الجنى مفاجأة فإنه بتجربته السابقة على سليمان والجنى تعلم ما يمكن من مواجهة الجنى.

وأخذ الصياد يسخر منه بقوة. وعندما يرى الجنى هذه القوة فيه يتراجع ويطلب منه أن يتفقا من جديد على العمل سويا. يحاول الجنى أن يغريه بشتى المغريات ولكن تجربة الموت التى شاهدها الصياد أمام عينيه كانت الحاجز الذى يقف بينه وبين إغراء الجنى.

شاهد الصياد سليمان يملك كنوز الأرض؛ كان له السلطان والمجد وله من النساء من هم فوق العد والحصر، فقلبت كل جلاله وعبثت بكل جبروته أرضه تدب على الأرض، ما عاد شيء يبهر الصياد ويغريه بعد هذا حتى ولا الحكمة نفسها.

وأعاد المؤلف الصياد بهذا إلى برج عاجى. يحمل فيه شبكة وينـزوى بعيدا عن الناس بخيره. وهذا يلتقى فيه المؤلف مع دعوته عن البرج العاجى وما يقصده فى حديثه عنه بأنه «السمو عن المطامع المادية والمآرب الشخصية. البرج العاجى الذى أريده لنفسى ولغيرى من الكتاب هو الوحدة. الوحدة بمعانيها العليا العظيمة؛ الاستقلال والحرية والكمال»(٢٧).

---

(٢٦) المسرحية، ص ١٥٠.

(٢٧) توفيق الحكيم، أدب الحياة، ١٩٥٩، القاهرة: دار الكاتب العربى ص ١١٠.

وحقق المؤلف فكرة البرج العاجى فى شخصية الصياد. فإن هذا الصياد يكاد يكون صورة من المؤلف نفسه رسمها متعادلة مع صورته.

كان المؤلف يرفض التعامل مع الأحزاب، ويرفض أن يسخر قلمه لخدمة حزب. ويرى أن كثيرا من الأقلية التى خدمت الأحزاب والنظم وخدمت الإصلاح أيضا كانت تخدم نفسها وجيوبها قبل كل شىء[٢٨]. ولا خير عنده لمفكر لا يعطى من شخصه مثلا لكل شىء نبيل رفيع جميل[٢٩].

ورفض الصياد أن يعمل مع صادوق وآصف كما رفض أن يتعامل مع الجنى وكانت أكمل صورة يرسمها له هى ألا يرفض الحياة وإنما يذهب إلى صنعته الأولى صيادا «ينأى بخلقه عن مباذل عصره وسقطاته[٣٠]، وكانت صورة الموت هى القوة التى منحت الصياد العون على السير فى طريقه.

يعد بجماليون فى مسرحيته بجماليون إمتدادا لشخصية الصياد. ومواجهته للموت مواجهة قريبة لمواجهة سليمان له. وإن اختلف الأمر بينهما، فهو قد استسلم له كما استسلم له سليمان بيد أن سليمان كان يريد أن يمتد فى المستقبل أما بجماليون فإنه قرب نهايته دون التفكير فى دفع ذلك عن نفسه.

وهو يرمز إلى عزلة البرج العاجى بصورتها الكاملة كما أرادها المؤلف وكان موته موائما لهذه العزلة. وكانت الظروف التى خلقها المؤلف له لتوجيهه نحو الموت متولدة عن بناء ذاتى أضافه المؤلف على الأسطورة.

تذكر الأسطورة أن بجماليون عاش حياته مع تمثاله بعد أن دبت فيه الحياة وولدت له ابنه بافوس[٣١]، وقيل أيضا أنها ولدت له ابنته ميثارمي[٣٢] دون أن يمارس هذه المثل، وإذا ما احتك بها فإن حساسيته تنصب على ذاته دون الآخرين فلا يملك القدرة

---

(٢٨) المرجع نفسه، ص ١٠٩.

(٢٩) المرجع نفسه، ص ١١٠.

(٣٠) المرجع نفسه.

(٣١) Ovid. Op. Git, «P. 232».

(٣٢) Graves, R., Op. Git, «P. 2II».

على التسامح فيما يخص ذاته وهو أراد تمثاله أن يكون زوجة حية، فكان له ما أراد. وحين أصبح التمثال كائنا حيا يعامله أقل مما يعامل رواد المتحف تماثيلها، ويعرف بجماليون أن زوجته لم ينضج سلوكها الاجتماعى ولا تقدر على التحرك اجتماعيا بعيدا عنه. ولا تستطيع أن تغادره راضية أو كارهة، وإذا افترقت عنه فهى لا تعرف أين تمضى. وكانت حركة بجماليون تجاه جالاتيا هى القانون فتجاهل حساسيتها،وهو يذكر لها أنه متجه نحو المعبد بمعنى أنه سيعيدها تمثالا كما كان وهو يعلم أن الآلهة ستستجيب له. هذه الآلهة التى عطفت على عبقرية بجماليون. لم تعطف على جالاتيا فجعلتها بالحب والحكمة خاضعا ذليلا لسيد مسيطر، وبينما هو يحكم عليها حكمه النهائى أن يعيدها تمثالا يطلب منها أن تقبله قبلات كثيرة فتعانقه مستجيبة لطلبه وهى لا تملك إلا أن تستجيب له.

جالاتيا : بجماليون!.. ماذا بك؟.. ماذا دهاك؟

بجماليون : (ينهض بقوة) إنى أعرف الآن ما ينبغى أن أسلك من طريق.!.

جالاتيا : (فى قلق) إلى أين تمضى؟... إلى أين تمضى؟

بجماليون : (شارد الذهن يتجه إلى الباب) إلى المعبد!

جالاتيا : (هامسة خائفة) المعبد؟

بجماليون : (يعود إلى جالاتيا ويمسك بها) جالاتيا!.. جالاتيا!. قبلينى كثيراً.. ولأقبلك قبلات كثيرة كثيرة.. وداعا (يتعانقان طويلا ثم يخرج سريعا)

جالاتيا : (تقع منهوكة على قاعدة التمثال بقربها وهى تهمس) «وداعا» (تضع رأسها بين كفيها)[٣٣]

تعود جالاتيا تمثالا كما أراد بجماليون، وعودة جالاتيا إلى صورتها الأولى لم تكن عودة كائن حى إلى تمثال وإنما كان جريمة يرتكبها بجماليون فى حق الحياة، وساعده على هذه الجريمة أبولون وفينوس.

فلقد تحولت الحياة كما أرادها بجماليون إلى لعبة تنتهى بجريمة. ولكن هذه اللعبة

(٣٣) مسرحية بجماليون، ص ١٣٦.

انعكست على بجماليون نفسه. لقد مارس قدراته فى صنع تمثال قمة فى الروعة والجمال واستطاع أن يدفع الآلهة إلى أن تمنح التمثال الروح والحكمة ولم يقنع بها فأعيد التمثال إلى صورته الأولى.

ولكن الحياة التى سئمها بجماليون كانت قد تحكمت فيه عادة، فجالاتيا التى كان يراها ممسكة بمكنسة وجالاتيا التى كان يمكن أن يصيبها الهرم هى بالنسبة له خير من تمثال جامد؛ فكرة التمثال لأنه كان يذكره بجالاتيا الكائن الحى فحطمه.

ومنذ أن عادت جالاتيا تمثالا إلى أن حطمه، وبجماليون يعانى عذاب الوحدة. وهذه الوحدة لم تكن مصدرا واضحا لعذابه قبل أن يمارس الحياة مع جالاتيا فبعد هذه الممارسة تبدى له واضحا الفرق بين حياتين حياة العزلة بما فيها من سلام مر وحياة المعايشة مع الآخرين بما فيها من صراع عذب.

وحين أدرك هذا استسلم للموت هذا الاستسلام كان بمثابة انتحار بطىء فهو يخرج كل ليلة إلى كوخ بجوار غدير حيث كانت تذهب جالاتيا، فيواجه هناك صقيع الغابة فأصابه البرد ورفض أن يلزم فراشه وكلما نصحه نرسيس بملازمة الفراش رفض ذلك.

بجماليون : (ينظر حوله فى ضيق) أف.. لقد سئمت هذا المكان!..

نرسيس : لا يحسن أن تغادر فراشك بهذه السرعة والليلة باردة والريح تهز الأشجار منذرة بعاصفة!.. إنك فى حاجة إلى النوم الهادئ والغطاء الدافئ لتسير نحو الشفاء.

بجماليون : لماذا تخاطبنى كأنى مريض؟

نرسيس : أنت كذلك منذ أيام!

بجماليون : يا لك من أحمق.

نرسيس : لم أعد أحمق.. أفرطت فى الخروج ليلا يا بجماليون.

بجماليون : ألم أحرم عليك التدخل فى شئونى؟!

نرسيس : ثق أنه لا شىء يعنينى الآن من أمرك غير صحتك[٣٤].

---

(٣٤) المسرحية، ص ١٤١-١٤٢.

فقد بجماليون بفقد جالاتيا الزوجة سببا من أسباب الحياة، دفعه إلى إهمال نفسه والسعى نحو الموت. وكان بذلك يسير بإرادته نحو حتفه. لقد تسبب فى فقد جالاتيا الإنسان ثم جالاتيا التمثال. وإحساسه بنفسه كفرد مميز ما كان ليدفعه إلى الناس للعيش معهم فقد ركبه الحكيم شخصيته فردية متميزة استطاعت أن تصنع بالفن قناعتها وأن تخلق لنفسها عالمها، وكان تدمير هذا العالم يعنى نهاية هذا الفنان.

لقد أراد بجماليون أن يذهب كعادته إلى الغابة فحاول نرسيس أن يمنعه من الذهاب إليها فلم يفلح وتبعه إلى هناك إلا أن جسده كان قد أنهك تماما فسقط فى الطريق فحمله نرسيس وأعاده إلى البيت وهناك رجع إليه الشعور بالذنب مما صنع لجالاتيا:

بجماليون : ينظر إلى التمثال هأنذا معك أيها التمثال!.. فلماذا أحس أنى وحيد؟.. هذه الوحشة معك لم أشعر بها قط من قبل لقد كنت أيها الأثر الفنى تملأ على هذه الدار.. وكل شىء فى عينى هباء.. ماذا أصنع؟ كيف أصنع؟»[٣٥].

لقد كانت هذه الأحاسيس وهذه التساؤلات إعلانا منه بالتسليم للنهاية، وكان يبدو أن حمى أصابته، وفى حماه حطم التمثال واسترخى ليستقبل نهايته بينما الآلهة تنظر له:

أبولون : أرأيت الحماقة التى ارتكبها!؟.. ولكنهم هكذا دائما يحطمون الجمال الذى يصنعون.. ليعيدوا بناءه من جديد.

فينوس : متى؟ ألا تراه يلفظ النفس الأخير؟[٣٦].

ولم يترك الحكيم وفاته تمر دون أن يمجد الفرد القوى بجماليون ويجعل من موته علامة بطولة ويمنحها جلالا على لسان أبولون مخاطبا فينوس: «نعم.. ولكن روحه باق.. روح بجماليون باق ما بقى فن على الأرض»[٣٧].

---

(٣٥) المسرحية، ص ١٦٠.

(٣٦) المسرحية، ص ١٦٦.

(٣٧) باتريك ملاهى، المرجع السابق، ص ٤٩.

كان المؤلف بذلك يمجد النزوع الفردى ويدعم غربة الإنسان لذاته، هذه الغربة الرومانسية موسعا بذلك الهوة بين الفرد والمجتمع. ويجعل من الموت لذة يتمتع بمعاناتها الفنان. يقرب المؤلف بذلك من فكرة فرويد عن الموت التى تجعل منه غريزة ترتبط باللذة.

لقد أراد المؤلف أن يقدم فى بجماليون صورة القوى القادر ولكنه لم يستطع أن يخفى على قرائه مرض بطله مرضا عصابيا. وإن كان عذر المؤلف سيره وراء دعوى أن الفنان عصابى وأنه يوجه عصابه فى خدمة الفن.

٢

لم يتغير المؤلف كثيرا بعد ثلاثة وعشرين عاما من كتابته لهذه المسرحية. وهو يقدم لجمهوره جريمة قتل فى مصر القديمة فى مسرحيته «إيزيس».

ففى المسرحية حقد طيفون على أخيه أوزيريس واستطاع بالتآمر أن يضعه فى صندوق ويلقى به فى النهر ثم أعادته زوجته إلى أرضه ثانية. وفضل أوزيريس أن يعيش بعيدا عن ميادين السياسة وأن يقوم بعمله فى خدمة الناس. وكان المكان الذى اختاره هو موضع فى الصحراء فشق قناة حول إليها ماء النيل. وأصبحت الأرض الجرداء خصبة بفضله، وأدى ما صنعه أوزيريس إلى نقمة طيفون عليه، فقد عرف رجاله مكانه. ولم يكن ليتركه يعيش فى سلام فى منعزله. فإن وجوده كان يمثل خطرا كبيرا بالنسبة له. إذ أن الناس تجمعوا حوله. وكان هذا التجمع نذير خطر بالنسبة لطيفون فوجه إليه جماعة من رجاله بينما كان أوزيريس يعلم الفلاحين كيفية تنقية الحشائش الضارة. فسأل عنه الرجال فتقدم إليهم. فأخذوه إلى قارب لهم وهناك ذبحوه بخناجرهم وقطعوه إربا ووضعوا كل عضو من أعضائه فى كيس وحملوا الأكياس فى قواربهم ثم مضوا نحو الغرب.

إيزيس : تكلم.. ماذا فعلوا به؟..

الفلاح : (وهو مطرق) قتلوه!..

إيزيس : (هامسة فى غير وعى) ذبحوه!

الفلاح : أمام أعيننا.. بخناجرهم..

الفلاحات : (نائحات) وقطعوه..

الفلاح : نعم.. قطعوه إربا إربا.. ووضعوا كل عضو من أعضائه فى كيس.. وحملوا الأكياس إلى قواربهم ومضوا به نحو الجنوب(٣٨).

كان طيفون بجريمة القتل هذه يريد أن يخلو له السبيل فى حكم مصر. ولقد تقابل هذا الموت ما تذكره الأسطورة من قتل ست لأخيه أوزيريس

ولكن الجريمة فى كل من الأسطورة والمسرحية لم توصل أخاه إلى حكم مصر فإن إيزيس استطاعت أن تعيد ابنها إلى الحكم مكان أبيه.

وما يلاحظ هنا أن أوزيريس واجه الموت بشكل سلبى دون مقاومة تذكر منه أو من الرجال الذين وقف بجانبهم.

* * *

تابع على أحمد باكثير الحكيم فى تقديم هذه الصورة السلبية فى مواجهة أوزيريس لأخيه ست.

فإن إيزيس بعد جهادها الشاق فى الوصول إليه وإعادة الحياة إليه بصلواتها فوق جثمانه يظهر رجال مسلحون يتقدمهم ست. فيبدو أوزيريس بصورة المتخاذل الضعيف فيسأل أخاه عما يريد منه. وكان هذا السؤال يمثل عجزا فنيا فى بناء الشخصية وفى طريقة المؤلف فى إدارة حواره. فلم يكن لهذا السؤال مكان إلا أن يكون ذلك، محاولة من المؤلف تقديم شخصية أوزيرس بصورة الغبى وهو لم يكن يريد ذلك، وحين تقاوم زوجته تكون إجابته دعيهم يفعلوا ما بدا لهم، ويطالبها الاعتصام بالصبر. بينما يتقدم منه رجلا ويقومان بشد وثاقه. وتأخذ حتحور فى الصياح فيحاول أن يسكتها ست وآصفا إياها «بالعجوز الدردبيس». وقد كان المؤلف يضفى على حواره قسوة لغوية تزيد من اضطراب المسرحية وبعدها عن الحس المسرحى.

(٣٨) مسرحية إيزيس، ص ١١٤-١١٥.

أوزيريس : دعيهم يفعلوا ما بدا لهم.. اعتصمى يا حبيبتى بالصبر. (يفرغ الرجال من تكتيفه).

ست : سوقوه الآن إلى تلك الرحبة.

حتحور : (تصيح) يا ويلتاه. أتريدون أن تذبحوه كما ذبحتم ابنى حوريس؟؟

ست : اخرسى أيتها العجوز الدردبيس وإلا حطمت بهذا ما بقى من أسنانك[٣٩].

ولا يعبر موت أوزيريس عن شىء فى المسرحية. فهو لا يزيد عن محاولة المؤلف تسجيل أحداث الأسطورة دون أن يحمل المسرحية شيئا مما تحمله من معنى أو مفهوم الموت فى الأسطورة. ولو أنه قبل الفكرة القديمة لموت أوزيريس فى الأسطورة وسجلها فربما كان ذلك أكثر فائدة من ذلك التصوير بلا هدف ودون غاية.

* * *

وكان المؤلف أكثر تطورا فى مسرحية «فاوست الجديد» وفيها أراد الشيطان أن يستخدم بارسيلز ليقتل فاوست قبل أن يحرق أوراقه التى دوّن فيها مخترعاته. وبدلا من أن يتجه إلى فاوست ليقتله ذهب ليأخذ النفوذ من قوى الشرق وقوى الغرب التى أرادته أن يكون واسطتها فى دفع فاوست الجديد إلى التحالف معها. وحين عاد وجد فاوست قد أحرق أوراقه. يعاجل بارسيلز فاوست بطعنة من خنجر مسموم فيطلب منه أن يجهز عليه حتى لا يتعذب من الألم ولكن بارسيلز يخشى أن يتقدم نحوه ثانية. فيطبق عليه بيديه القويتين. ويخبره أنه ميت لا محالة فالخنجر مسموم. يذهب بارسيلز بعد ذلك ليخبر الشيطان بقتله لفاوست فيجد الشيطان فى غضب شديد لتأخره فى القيام بعملية قتل فاوست قبل أن يحرق أوراقه فقتله إياه فى هذه اللحظة أفقد الشيطان الأمل فى أن يحقق أحلامه فى السيطرة على العالم. وأن عليه أن يبدأ من جديد للبحث عن رجل مثل فاوست يمكنه الاعتماد عليه فى ذلك. وهو يعلن لبارسيلز حين طلب منه أن يحل محل فاوست بأن لديه من طرازه مئات الملايين من البشر فى كل

(٣٩) مسرحية، أوزيريس، ص ١٠٠.

جيل وأن عليه أن ينتظر أجيالا بعد أجيال وأحقابا بعد أحقاب قبل أن يعثر من بينهم على واحد مثل فاوست.

بارسيلز : سأحاول جهدى أن أكون جديرا بثقتك فأكون لك خيرا من فاوست.

الشيطان : خيرا من فاوست؟

بارسليز : لن أعصيك فى شىء. سأطيعك فى كل شىء.

الشيطان : عندى من طرازك هذا مئات الملايين من البشر فى كل جيل، ولكنى سانتظر أجيال بعد أجيال وأحقابا بعد أحقاب قبل أن أعثر بينهم على مثل فاوست(٤٠).

ويعنى قتل فاوست بالنسبة لباكثير انسلاخه عن الشيطان واتجاهه إلى الله، وفى محاولته هذه التكفير عن خطاياه يحرق أوراق مخترعاته على الرغم من أنه من بين هذه المخترعات كشف يوفر الأغذية للناس ويجعلها كالماء والهواء، ولكنه يخشى أن يقوم البعض باحتكاره لمضاعفة ثرواتهم على حساب الشعوب المحتاجة إلى الطعام فيزداد نفوذهم وطغيانهم على العالم، كما أن من بين هذه الكشوف ما هو خاص بتحويل الصحارى إلى جنات خضراء، وهو يرى أن هذا الكشف يقوم على التحكم فى توزيع مياه الأمطار على بقاع الأرض، ففى وسعهم لو استحوذوا عليه أن يهلكوا من شاءوا من الشعوب بالجفاف ويغرقوا من شاءوا بالفيضان.

بارسيلز : أى ضرر فى ذلك الكشف الذى يوفر الأغذية للناس ويجعلها كالماء والهواء؟

فاوست : إما أن يحتكروه لمضاعفة ثرواتهم على حساب الشعوب المحتاجة إلى الطعام، فيزداد نفوذهم وطغيانهم على العالم.

بارسيلز : والكشف الخاص بتحويل الصحارى إلى جنان خضراء؟

فاوست : هذا أخطر.

بارسيلز : كيف؟

(٤٠) مسرحية «فاوست الجديد»، ص ٦٨.

فاوست : هذا يقوم على التحكم فى توزيع مياه الأمطار على بقاع الأرض ففى وسعهم لو استحوذوا عليه أن يهلكوا من شاءوا من الشعوب ويغرقوا من شاءوا بالفيضان[٤١].

تبدو هذه الفكرة غريبة من مؤلف مسرحى فهو يقدم الصورة الإسلامية للغفران ويخلطها بالحديث عن الاحتكارات ويفترض سلفا أن كل عمل حضارى مكتوب عليه أن يقع فى يد الاحتكاريين. ويصبح منطقة إيقاف حركة التطور الاقتصادى حتى لا يمتد إليه الاحتكاريون ويحولوه لصالحهم وهذه دعوى لا يقبلها المفكر الإسلامى أو الماركسى. وهى لا تعدو أن تكون اجتهادا أخفق فيه المؤلف. وكان الهدف من ورائه أن يجعل من فاوست الجديد متجها إلى الله وهو فى طريقه إلى الموت. فيكون الغفران حاجزا بينه وبين النار أو بينه وبين الشيطان، أما بارسيلز مرتكب الجريمة فإنه أراد بها كسبا من الشيطان حتى يجعل منه بديلا لفاوست.

وشخصية بارسيلز القاتل المتطوع لخدمة الشيطان، هى نفسها شخصية أوالح فى مسرحية «أنت اللى قتلت الوحش» والخلاف بين الشخصيتين هو خلاف بين رؤية كل من المؤلفين لوظيفة المسرح فإن باكثير يوجه حركة المسرح لخدمة الدين بينما على سالم فى مسرحيته هذه يوجهها لخدمة المجتمع، ومن ثم فهو يضع أوالح فى إطار اجتماعى يبرز حركة القاتل فيه.

* * *

وترتبط عملية القتل فى مسرحية «أنت اللى قتلت الوحش» بصورة تختلف عما تقدم، فهو يربطها بصراع الإنسان مع مخاوفه من القوى المحيطة به.

ولقد استطاع الوحش بقتله المسافرين من طيبة وإليها أن يبعث الرعب فى قلوبهم. وحين عجز العلماء الذين ذهبوا لحل لغز الوحش، ولم يعودوا، ازدادت مخاوف الناس، وكان أن قبلوا تنصيب أوديب ملكا عليهم لتصورهم أنه قتل الوحش.

وحاولت طبقة أصحاب المصالح أن تستمر فى انتفاعها من حكم أوديب وأن تظل

---

(٤١) المسرحية، ص ٦٥-٦٦.

لها نفس المكاسب القديمة فاستخدموا العنف لإرهاب الناس دونما حاجة إلى الإرهاب غير شعورهم الذى يزداد طمأنينة كلما ازداد الكبت وحجر الحريات.

يظهر كاعت أحد رجال طيبة مقيدا إلى عمود حجرى وبجواره شاب صغير من الشرطة ويقوم أوالح باستجوابه، كانت التهمة الموجهة إليه أنه يردد إشاعات أن أوديب لم يحل اللغز ولم يقتل الوحش. وأنه ردد هذا الكلام فى المقاهى والبارات والتليفون، وأنكر الرجل التهمة فإنه لم يقل ذلك وإنما كان يسأل مجرد سؤال ماذا كان اللغز؟ ومن خلال استجوابه يوضح كاعت أن الإجابة على هذا السؤال هامة وأن كثيرين يريدون معرفة ذلك، وتتحول عملية الاستجواب من محاولة معرفة أقوال الرجل إلى محاولة معرفة أولئك الذين يريدون الإجابة عن هذا السؤال، يرتمى رأس الرجل على صدره، فاقدا الحياة من شدة ما لاقى من عذاب. فيصعق الشرطى الشاب وهو يصيح هلعا بأنه مات. ولم يتأثر أوالح بشىء ويخبر الشرطى بأنه عندما يكبر سيتعود على ذلك ويطلب منه أن يقوم بكتابة التقرير. وفى التقرير يتهم كاعت بأنه قام بسرقة كنوز رع المخزونة فى المعبد، وبمواجهته بهذا الجريمة انهار وألقى نفسه من نافذة بالدور الرابع، وعندما يخبره الشرطى أنه ليس هناك دور رابع يأمره بألا يرهقه فإن المسألة مسألة اصطلاح.

أوالح : عشان كده بكره تتعود اقعد اكتب التقرير.

(الشرطى يمسك ورقه وقلما ويكتب ويده ترتعش بشدة)

أوالح : (مواصلا) وعند مواجهة المتهم بالأدلة الدامغة على سرقته لكنوز رع (الشاب يتوقف وينظر لأوالح مبهوتا) اكتب ياسيدى وقفت ليه... سرقته كنوز رع المخزونه فى المعبد... عند مواجهته بالأدلة انهار وانتحر بالقاء نفسه من الشباك من الدور الرابع.

الشرطى : مفيش شبابيك فى الدور الرابع

أوالح : يبقى من الدور الخامس

الشرطى : ومفيش فى الدور الخامس

أوالح : ياسيدى اكتب ما تتعبنيش ده مجرد اصطلاح[٤٢].

---

(٤٢) المسرحية، ص ٧٦، ٧٧.

وبكثرة أمثال هذه التقارير الملوءة بالاصطلاحات، امتلأ الناس بالخوف وفقدت الحياة معناها. وتحول الرجال إلى أشباح رجال، وحين قدم وحش آخر إلى المدينة «وذهب الجيش والناس لمواجهته سقط الكثيرون وفر الباقون، فإن إنسان طيبة لم يستطع الصمود أمام الوحش لأنه مات منذ اللحظة التى لم تعد فيها قيمة لموت إنسانيته.

* * *

وفى مسرحية «هاروت وماروت» لباكثير ومسرحية «أصل الحكاية» لبكر الشرقاوى موقفان يختلفان كثيرا عن المواقف السابقة التى تعرضت لعملية القتل.

تقف مسرحية «هاروت وماروت» مدافعة عن الإنسان فهى تقدم جريمة يرتكبها ملكان منزلان من السماء.

ذلك أن «ماروت وهاروت» أرادا أن يحصلا على الملكة وينالا متعة جسدية منها، وقد دفع جمالها بالمرأة إلى أن تعشق كليهما وتترك زوجها بعل الذى كانت تهيم به حبا.

ولكن المرأة مع حبها لهما كانت تريد أن تطلع على السر الأعظم الذى يمكنها من الوصول إلى الكواكب، واستخدمت المرأة جسدها لإغراء هذين الملكين فى الحصول على هذا السر.

وأعدت المرأة مخدعها الذى لم تتعود أن تستقبل فيه أحدا غير زوجها. وبينما كانت تحاورهما لتحصل على السر وترفض أن تمنحهما جسدها قبل أن يخبراها به يدخل زوجها وقد كساه الغضب غيرة على ما تصنع زوجته فيهجم عليهما بسيفه ويضرب ضربات متتابعة لا تترك أثرا فكأنه يضرب فى الهواء، فإن الملائكة لا تموت. ويتركهما ليقتل المرأة التى يحبها فتنطلق إلى الباب هاربة من وجهه وهى تصيح بهما أن يقتلاه. بينما يتبعها إلى الخارج فيخرج الملكان خلفه ويجهزا عليه بالقتل.

إيلات : فاخرج إذن قبل أن آمرهما بقتلك.

بعل : لأقتلنك أنت يا فاجرة. (يتوجه نحوها بالسيف).

إيلات : (تنطلق إلى الباب الثالث هاربة من وجهه وهى تصيح) اقتلاه... اقتلاه.

بعل : (يخرج خلفها) لن يحميك منى أحد يا فاجرة.

(يخرج القاضيان خلف بعل)

ايلات : (صوتها) اقتلاه... اقتلاه اجهزا عليه لا تتركاه حتى يموت[٤٣].

وهكذا قام الملكان بقتل بشر وهما اللذان اشتركا فى حوار مع الذات العلية حين أخبر الملائكة «أنى جاعل فى الأرض خليفة»[٤٤] وكان رد الملائكة «قالوا أتجعل فيها من يسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك»[٤٥]. وهاهم الملائكة يـواجهون تجربة لاثنين منها هما هاروت وماروت وما يصنعه هذان الملكان ينطبق على أى ملك إذا ركبت فيه الشهوة.

وفى هذه التجربة يندفع ملكان وراء الشهوة ويقتلان رجلا فى سبيل الحصول على امرأة.

ندم الملكان على ذلك، ولكنها لم يتألما طويلا بعد سفكهما لدم رجل أراد أن يدافع عن عرضه، وبررا ذلك بأنهما قتلا نفسا، لينقذا نفسا أخرى.

إيلات : ما بالكما واجمين؟ أندمتما على قتله؟

القاضيان : ما كان ينبغى لنا أن نجترح هذا الإثم الكبير.

إيلات : أكنتما تتركانه يقتلنى؟

القاضيان : كان فى وسعنا أن نصده دون أن نقتله.

إيلات : ليقتلنى فى وقت آخر؟

القاضيان : صدقت، لقد قتلنا نفسا لننقذ نفسًا أخرى[٤٦]

دافع المؤلف بهذا الفعل عن الإنسان أكبر دفاع وأكمله، وهو يعد مرحلة متطورة من مراحل تأليفه للمسرح، ولكنه لم يتفوق على بكر الشرقاوى فى مسرحية «أصل

---

(٤٣) مسرحية هاروت وماروت، ص ٥٩٣.

(٤٤) القرآن الكريم، سورة البقرة، من الآية (٣٠).

(٤٥) القرآن الكريم، سورة البقرة، من الآية (٣٠).

(٤٦) المسرحية، ص ٩٤.

الحكاية». إذ إن المؤلف توجه فى عملية القتل فى مسرحيته إلى ضرورة التخلص من أتوم وهو البطل.

هذا البطل صنع الحياة وأوجد الوجود، وكان لابد أن يخلى مكانه.

كانت خطيئة هذا البطل أن تصوره عن الوجود لم يكتمل، وأصبح وجوده ذاته عبئا على هذا الوجود لذا فقد رأى أبناؤه وأحفاده أن يتخلصوا منه

فبعد أن اخترع أتوم الموت ضاق بأبنائه وأحفاده فأمرهم بالرحيل عن عالمه، غير أنهم قرروا أن يحاكموه هو لأنه خلق الموت ولم يخلق بديلا له.

ولما كان رع ممثل النور وأبو فيس ممثل الظلم يحلم كل منهما فى حكم هذا العالم، ولن يتاح لهما ذلك بوجود أتوم، لذا فان الخير والشر اجتمعت كلمتهما على محاكمة أتوم، وانتهى الأمر بالحكم عليه بأن ينفذ فيه قانون الموت الذى اخترعه.

يريد بكر الشرقاوى أن يصل من عمله هذا إلى أنه من الخير أن يتخلص من البطل الذى تتحول قوانينه إلى أدوات للموت، وأن البطل حين يصبح عاجزا عن الحركة غير قادر على الإضافة إلى هذا العالم فانه يصبح عبئا، ويكون تراثه الماضى عبئا على الحاضر عند ذلك يجب التخلص منه.

وقد تقبل أتوم الموت مدركا أن عليه أن يخلى السبيل ولم يكن استسلامه يعنى انتحاراً فان هناك فرقا بين القتل والانتحار فالقتل هو محاولة من آخر ضد آخر أما الانتحار فهو محاولة من الذات.

٣

ويمثل الانتحار فى المسرحيات التى تناولته فعلا حياتيا كان له دور كبير فى إقامة البناء المسرحى وتحريك الحدث، وقد تم فى جميعها كما هو فى الواقع نتيجة عجز من الشخصية عن مواجهة الواقع.

وقد تحددت صورة الحدث الذى تم فيه الانتحار بعدم القدرة على تحقيق الذات إما

عن طريق العجز الفردى عن ذلك أو عن طريق قوة المجتمع التى تضع صاحبها فى مواجهة هذا العجز نظرا لاختلال وضعيته الاجتماعية إزاء صور العلاقات المتماسكة فيجد الفرد ألا مكان له فيه ويصبح الانتحار حلا لمشكلته.

ويمكن تحديد مسبباته كما برزت فى المسرحيات التى يتناولها البحث بالدراسة فى سببين:

أولا: خيانة الواقع الاجتماعى، وعجز الفرد عن التكفير عن هذه الخيانة.

ثانياً: رفض المجتمع لظروف اجتماعية خاصة بالفرد أو بالجماعة قبول الفرد فى دائرته

ولقد كان ما أدى: «سادى» إلى الانتحار فى مسرحية «عبد الشيطان» هو خيانتها للواقع الاجتماعى. فهى متزوجة من كلدى وتخونه مع طوبوز، وتتبدى صورة الموقف الاجتماعى كما يصورها أهرمن برجل يسلب امرأة صديقه وامرأة تسرق نفسها من زوجها لترتمى فى أحضان صديقه، ويستمر أهرمن فى رسم الصورة وهو يتحدث عنها بأنها تعانق زوجها وهى تنظر من فوق كتفه إلى الشخص الذى إلى جانبه، تقابل زوجها بعد أن تقابل عشيقها، لتخبره بأن انتظارها إياه قد طال وتسأله أين كان؟

طوبوز : قلت لك دع المجون.

أهرمن : (متجاهلا غضبه) امرأة لها قلب! ورجل له قلب! رجل يسلب امرأة صديقه، وامرأة تسرق نفسها من زوجها لترتمى فى أحضان صديقة ومع ذلك فالألفاظ جميلة. امرأة لها قلب! (يضحك بوقاحة).

طوبوز : (ناظرا إليه بحقد) أنت قذر. أنا أحبها.

أهرمن : وتحبك (تعانق الزوج وهى تنظر من فوق كتفه إلى الشخص الذى إلى جانبه) تقابل زوجها بعد أن تقابلك وتقول له لقد طال انتظارى لك. أين كنت؟[٤٧]

وما تحدث عنه أهرمن لم يكن ليخفى على سادى فهى تعيش أزمة الأحساس بخيانتها لزوجها مع رجل تملكة الشيطان. وتترك سادى طوبوز وهى فى حالة عصبية.

(٤٧) مسرحية عبد الشيطان، ص ٦٦.

ولايسمع عنها بعد ذلك شيء من طوبوز. ويتضح من حوار يدوربين أهرمن وأمان أن سادى قد انتحرت. ويستخدم أهرمن انتحار سادى ليؤلب أمان ضد طوبوز حتى يستطيع أن يوقفه من الخروج عن طريقه ويدرك من عدم ذكر طوبوز شيئا عن انتحار سادى أنه سار شوطا كبيرا من أهرمن فقد فيه حسه ونفسه وإنسانيته.

* * *

ويختلف انتحار عصاء عن انتحار سادى. وإن كانت صورة المسببات تتبدي فى عمومها واحدة. وإن اختلفت الشيخصيتان.

فإن عصاء فتاة أطلقت عليها لفظة قديسة لمحاولتها مساعدة البائسين والمحتاجين حتى اقتحم عليها الشيطان حياتها فى صورة ولى من أولياء الله يقوم بخدمة الناس مثلها.

ويستطيع الشيطان أن يوجه الفتاة نحوه والإعجاب به، ومن خلال هذا الإعجاب قام بدوره فى غوايتها ونال منها.

ولم يستطيع الشيطان أن يجعل علاقته الجنسية بالفتاة تستمر، فإن الفتاة استيقظت وعادت لنفسها لترفضه كل الرفض. ولكنها فى رفضها لم تستطع أن تنسى أنها بعلاقتها به دمرت الأشياء الجميلة التى عاشت من أجلها. ولم يكن الكسر النفسى الذى أصابها نتيجة خيانة زوج مع عشيق ساقط. ولكنها كانت خيانة لمبادئها مع الشيطان.

لقد أفقدتها هذه العلاقة ثقتها بنفسها، وقطعت عليها أحلامها وتبدت أمام نفسها امرأة خانت نفسها ومبادئها. ولم يعد الترميم والترقيع بقادرين على أن يصلحا الكسر النفسى الذى أصيبت به، فهى تشعر بأن الشيطان داس بقدمه خيالات مثلها العليا وألقى بها من حالق فتهشمت.

وهى تشعر بأن عليها أن تنتقم لنفسها وفضيلتها.

عصاء : مما يؤسف له أن نزولك هذا جاء متأخرا جـدا... (بعد قليـل من الصمت) اسمع... لست أريد أن أطيل المشهد الصبيانى إنك تحاول

عبثا أن تستميلنى أو تغرينى.. لقد أفقدتنى ثقتى بنفسى لقد قطعت أحلامى... ودست بقدمك خيالاتى.. أنا أمام نفسى امرأة خانت نفسها وخانت عقائدها... ولا نفع فى الترميم والترقيع.. لقد تمزق الثوب أو تصدع الجدار.. لقد ألقيت بى من حالق فتهشمت.. ولكن لدى من القوة ما يعيننى أن أفعل شيئا واحدا!!

الشيطان : (فى جزع ولهفة) ما هو؟..[٤٨]

ويحاول الشيطان أن يعرف ماذا تبيت له عصماء فيعرف منها أن فى احشائها جنينا هو ابنه وأنها ستقتل نفسها يوم تضع حملها وتترك له الابن ليتعذب به.

وتنفذ عصماء وعدها وتمضى فى اليوم الذى تضع فيه ابنها أو ابن الشيطان.

ويبقى بعد هذا سؤال هو ألم تكن هناك وسيلة أخرى لا تنتقم هـذه المرأة من الشيطان سوى أن تقتل نفسها؟ ولا تجيب المسرحية عن هذا السؤال فإن المؤلف لم يضع مكانا لعصماء بعد ذلك فى المسرحية وألقى الضوء كله على حركة ابن الشيطان.

أما عصماء وانتحارها فإنه يبدو ألا علاقة له بصورة القديسـة. فهى قد فقـدت قداستها ونسيت - فى غمرة شعورها بذاتها - الغفران. كما نسيت أقدس المبـادئ الإنسانية وهى حرمة قتل النفس. ولكن فيما يبدو أن عصماء عميت عن كل ذلك حين ظهر لها فظاعة علاقتها بالشيطان.

وقد بنى أحمد باكثير فى مسرحية فاوست الجديد فكرة الانتحار على أنها خروج عن طريق الله، كما تعبر بذلك المثل الاسلامية وتتبعها فى ذلك جميع مثل الأديان السماوية دون استثناء.

وبرزت فكرة المؤلف حين طلب الشيطان من بارسيلز أن ينتحر بعد قتله لفاوست الجديد. إذ إن قوى الشرق وقوى الغرب قد علمت بقتله إياه. وكل من هذه القوى يطلب رأسه عقابا له على صنيعه بفاوست الجديد. ويطلب الشيطان منه أن ينتحر إذا أراد ألا يعذب ثم يصلب فيقتل.

---

(٤٨) مسرحية، دموع ابليس، ص ٥٨، ٥٩.

بارسيلز : ماذا أصنع الآن؟ إنى خائف.
الشيطان : أذهب فانتحر.

بارسيلز : انتحر؟
الشيطان : إذا شئت ألا يعذبوك ثم يصلبوك ويقتلوك[٤٩].

ويشعر بارسيلز بعد ذلك بذنبة. فيتجه إلى فاوست ويطلب منه الغفران فيجد لدى فاوست صدرا رحيبا على الرغم من معاناته من جرحه. ويكون غفران فاوست له مزيدا لعذابة النفسى. فهو قد باع نفسه للشيطان دون ثمن وقتل صديقه وتخلى عنه الشيطان وغفر له الصديق. ويجد بارسيلز فى هذا الغفران ضغطا نفسيا عليه يدفعه إلى التعجيل بالانتحار.

وحين يعرف فاوست برغبته فى الانتحار يحاول أن يثنيه عن عزمه حتى لا تذهب روحه إلى الشيطان. وهو يعنى بذلك الجحيم. ولكن بارسيلز يفضل الانتحار على أن يعذب على أيدى الجلادين، ثم يصلب بعدها على جذع شجرة ويذهب بارسيلز لينفذ رغبته بعد أن سدت المسالك أمامه مسالك الله والشيطان. تعبر أولجا عن كراهيتها له ورغبتها فى أن يموت منتحرا حتى يذهب إلى الجحيم وهى بذلك تعبر عن المؤلف الاسلامى للمنتحر بأن الجحيم مثواه.

فاوست : دعهم يفعلون ما بدا لهم ولكن لا تنتحر
بارسيلز : كلا إنك تريد أن أنتقم لك من نفسى تريدنى أن أنتقم لك من نفسى.. تريدنى أن أتعذب على يد الجلادين ثم أموت مصلوبا على جذع شجرة (يمشى القهقرى فى خوف حتى يخرج)
فاوست : (ينادى بصوت ضعيف) بارسيلز - بارسيلز (يستلقى على السرير)
أولجا : دعه يا مولاى يذهب إلى الجحيم (تسمع صيحة مدوية)[٥١]

---

(٤٩) مسرحية فاوست الجديد، ص ٦٨

(٥٠) المسرحية، ص ٦٩

(٥١) انظر، محمود أمين العالم، فى الثقافة المصرية، ١٩٥٥، القاهرة، ص ٧٨

ويظهر واضحا فى كلمات بارسيلز اضطرابه وعدم ثقته فى أحد فهو يسأل الغفران من فاوست ومع ذلك يشك فى أنه لا يريده أن ينتحر حتى يتعذب.

* * *

وتتغير صورة الانتحار كثيرا فى مسرحية «أهل الكهف» ومسرحية أوديب الملك للحكيم ومسرحية مأساة أوديب لباكثير.

فإن صور الانتحار فى هذه المسرحيات ترتبط بالموقف الاجتماعى الذى يحصر الشخصية فيه فتتصور أن المسالك قد سدت عليها فلا تجد لها خلاصا غير الانتحار.

وتتم عملية انتحار أصحاب الكهف بعيدا عن أى خطأ ارتكبوه وإنما كان نتيجة خلل فى تصور العلاقات الاجتماعية القائمة. وسيطرة الزمن على نفسيات أصحاب الكهف ونفسيات الناس فى العصر الذى استيقظوا فيه، مما أصبح معه الزمن حاجزا يحول دون معايشة الواقع الجديد الذى يواجهونه.

وقد وجه الكاتب حركة أبطاله وجهة محصورة داخل إطار الزمن لا تتعداه دفع بأحد النقاد إلى القسوة عليها ووضعها داخل إطار الأدب الرجعى[٥٢].

وكان الحماس يغلف كلمات الناقد فيراها «تعكس فهما مصريا للزمن يرتبط بأشد العصور نكوصا ورجعية وتعسفا، ويتفق مع مشاعر الهروب والهزيمة، ويؤكد فلسفة التخاذل والهروب، ويحارب العقل والبصيرة ويدافع عن الغيب واللا معقول»[٥٣]. ولم يكن المؤلف يقصد إلى شىء من ذلك كله ولم تكن مسرحية أهل الكهف لتحوى كل ذلك أيضا، ولقد حمل المؤلف تهمة السير وراء كل من حاول أن ينال من مصر بتركه أصحاب الكهف يتوجهون إلى كهفهم، ومما لا شك فيه أن المؤلف كان يعيش لحظة قنوط وهو يكتب مسرحيته مما دفع بناقد آخر أن يرى فيها «روح الهزيمة واضحة وهى رؤيا يراها الناقد بينما المؤلف وهو يعيش لحظة القنوط السياسى كان يريد أن يقول أن

---

(٥٢) المرجع نفسه، ص ٨٨

(٥٣) عبد القادر القط، المرجع السابق، ص ٧٣

القلب قد انتصر على الزمن. ولكن خانه التوفيق لقد أراد أن يقول شيئا وسارت به الأحداث فى طريق آخر

وقد بنيت المسرحية على ثلاثة رجال يمثلون ثلاثة نماذج وهؤلاء الرجال هم يمليخا الراعى ووزيرا الملك دقيانوس وهما مرنوش ومشلينيا. وقد أراد الكاتب من خلالهم أن يقدم لنا نموذجا للبساطة فى يمليخا وآخر للعقل ممثلا فى مرنوش وثالثا للعاطفة ممثلة فى مشلينيا.

وكان يمليخا رمزا للبساطة أكثر إيمانا منهما وقد وضح المؤلف هذا حين بين السبب الذى أدى بيمليخا إلى الايمان بالمسيح فهو قد ولد مسيحيا ولكن الايمان الحقيقى إيمان اليقين والاقتناع لم يضىء نفسه إلا حين ذهب إلى مدينة طرسوس فلمح خارج أسوارها راهبا يتكلم فى جمع صغير تخفيه عن الأعين خرائب قديمة وأحجار، فاقترب وأصغى له، لم يبق شىء فى ذاكرته مما قاله الراهب ولكنه ساعده، على أن يعيد التأمل فى الوجود حين كان يهبط الجبل ساعة الغروب فأشرف على منظر بالخلاء لم ير أجمل منه فلبث ليلة، يذكر ويستذكر أين رأى هذه الصورة من قبل، أفى الطفولة أفى الأحلام؟ أم قبل أن يولد فإن هذا الجمال ليس مجهولا عنده، وقام فى فجر ذلك اليوم وقد أخذ يتأمل ما رأى وبرقت فى رأسه فكرة أن هذا الجمال كان موجودا دائما منذ الأزل. منذ وجدت الخليقة كان هذا الإحساس هو بعينه ما شعر به، وهو يصغى للراهب، فما سمعه منه لم يكن جديدا، وأخذ يتساءل أين سمعه؟ ومتى أفى الطفولة؟ أفى الحلم؟ أقبل أن يولد؟ ولد ذلك فى نفسه عقيدة أن هذا الكلام هو الحق ولا يتصور بدء الوجود، ولا انتهاءه، بدونه[٥٤].

يحمل يمليخا مع صحبه إلى الملك وهناك يستأذن من الملك فى أن يتركه يذهب ليرى غنمه وبعدها يعود يملخا متيقنا من أنه لم ينم ليلة واحدة أو شهرا وإنما ثلاثمائة عام. عاد سريعا بعد ذلك ليطلب من صحبه أن يرافقوه إلى الكهف فهم يعيشون فى عالم ليس عالمهم، إن بينه وبين هؤلاء الناس ثلاثمائة عام. وهذه الثلاثمائة عام تكبر فى احساسه فتتحول المسافة الزمانية إلى مسافة مكانية فى مشاعره تفصل بينها وبين

(٥٤) انظر مسرحية أهل الكهف، ص ١٧، ١٨

الناس. ويضغط هذا البعد على نفسه ضغطا يجعل من الصعب الحياة معهم ولقد كان ما آلمه وأبعده عن الناس أمرا كان من السهل تجاوزه ليبدأ حياة جديدة. ولا سيما وأنه إنسان بلا أهل ويستطيع أن يعيد بناء حياته من جديد. فهو قد أزعجه أن أحاط به فى طريقه أناس فى ثياب غريبة. على وجوههم ملامح عجيبة ينظرون إليه نظرات مستطلعة حذرة[٥٥]. وقد عكس يمليخا هذا الموقف على كلبه أيضا فهو يذكر أنه سمع نباحا خافتا مخنوقا فانتبه فألفى كلبه قطمير كذلك قد أحاطت به كلاب المدينة وطفقت ترمقه وتشمه كأنه حيوان عجيب وهو يحاول الخلاص من خناقها فلا يجد إلى ذلك من سبيل[٥٦].

جسم المؤلف موقف يمليخا من خلال الصورة المنعكسة التى قدمها لكلبه قطمير. وليست هذه الصورة بمقنعة حقيقة، فمن المعروف أن الكلاب فى القرى قد تنظر إلى كلب من نوعية أخرى غير نوعيتهم، ولكنها لا ترفض لهذا الكلب أن يعيش معها. وليس من المتقبل أن يأخذ نفور قطمير من الكلاب أو نفورهم منه شكلا ثابتا. فهذا النفور إنما هو وليد المواجهة الأولى فى العلاقات الحيوانية وغالبا ما تعقبه ألفة من السهل رؤيتها عندما تلتقى مجموعات من الحيوانات لم تكن لها معايشة سابقة.

ولكن المؤلف أراد بهذا الموقف أن يحاصر يمليخا فلا يجد له طريقا غير الكهف، والذهاب إلى الكهف كان يعنى العزلة وتقبل الموت البطىء.

كان من الممكن ليمليخا أن يقيم علاقات جديدة فى هذا العالم. فإن عدم ألفة الناس له، ما كانت لتستمر، ولكن المؤلف لم يدفعه لحظة ليفكر فى هذا فقد اتخذ قراره دون مراجعة، وكان هذا القرار هو قرار المؤلف فإن يمليخا البسيط المؤمن ليس من السهل عليه أن يذهب إلى الكهف ليقضى على حياته بنفسه.

قضى يمليخا شهرا فى الكهف يعانى الجوع والظمأ دون أن يفكر فى العودة إلى المدينة ليعيش حياته.

---

(٥٥) انظر المسرحية، ص ٧٦.

(٥٦) انظر المسرحية، ص ٧٦، ٧٧

وكان ذلك حال صاحبه مرنوش الذى أراده المؤلف ممثلا للعقل، فهو رفض بعقله أن تكون قد مرت عليه فى الكهف ثلاثمائة عام.

يمليخا : إننا نمنا أكثر من ثلثمائة سنة.

مرنوش : صه... كفى.

يمليخا : لقد دهشت مثلك يامرنوش لكنه الواقع وعما قليل يثبت أنا لبثنا فى الكهف هذا القدر من الأعوام.

مرنوش : أيتها السموات، أعطنى العقل الذى استطيع به أن أتصور مايتفوه به هذا المعرور، إنك جننت يايمليخا هذا كل ماقى الأمر»[٥٧]

ومرنوش لا يرفض هذه الحقيقة إلا لأنها تتعارض مع نفسه، فإن له زوجة وطفلا، وحين يدرك أن زوجته وطفله قد ماتا تصبح الثلاثمائة عام عبئا ثقيلا لا يستطيع تحمله، وهو كرجل يرمز إلى العقل ما كان له أن يستسلم لهذا الموقف فهو لم يحاول قط أن يتردد أو أن يدرس الموقف الجديد. ولكنه اتخذ نفس القرار الذى اتخذه يمليخا.

لقد رفض مرنوش فكرة الانتحار لأنها بدت له غير مقنعة. ولكنه بعد ذلك عاد ليطلب من مشلينيا أن يعود معه إلى الكهف لأن هذا العالم ليس عالمهم. وكانت الأمور لديه خليطًا من الحقيقة والوهم فهو يألم لأن ابنه الصغير مات شيخا قبل أن يفرح بهديته. وهو يرفض أن يتقبل الواقع الجديد لأن ما يربطه بهذا العالم هو ابنه وبعد الابن فلا شىء فى العالم يستحق أن يعاش له.

ليس هذا منطق العقل فمنطق العقل لا يرتبط فى الحياة بجزئية واحدة من زوج أو ابن وإنما يرتبط بعلاقات متعددة تكمن فى قدرة الإنسان على إيجادها. فمرنوش قادر هذه اللحظة أن يكون زوجا وأبا إذا ما أعاد الكرة مع الحياة من جديد. ولكن المؤلف جعل رفضه للحياة بمنطق واه وهو عجزه عن فهم الناس، وعجز الناس عن فهمه.

كان من الممكن أن يتم التفاهم لو أن مرنوش حاول فقط أن يعيش، ولا شك أن

---

(٥٧) المسرحية، ص ٦٧، ٦٨

الناس فى البداية كانوا يرون منظرهم عجيبا مغايرا لهم وأنهم يمثلون عصرا انقضى. ولكن ذلك سرعان ما يزول بالمعايشة التى تتم عن طريقها الألفة.

يتبع مرنوش ممثل العقل نفس الأسلوب الذى استخدمه يمليخا فى تعبيره عن عدم قدرته على المعايشة مع الناس «لقد عرفنى الناس من وجهى ومن كلامى برغم ثيابى فتبعونى أنا والعبد، وحتى العبد الذى نصبه الملك لخدمتى ما كان يفهم أغلب ما أقول وكان يبتعد عنى كأنى أجرب أو أبرص، ولقد صرنا نتخبط طول اليوم فى المدينة، نسأل ونبحث، واليأس والرجاء يقطعان قلبى، والناس من حولى لا تفهم ما أريد ولا أسمع فيهم إلا صياحا يتبعونه بإشارة إلى هامسين «هذا أحدهم، هذا أحدهم. تعالوا شاهدوا هذا أحدهم»[٥٨].

وبعد ذلك مضى إلى الكهف لكى يموت فيه، دون أن يناقش نفسه لمرة واحدة إن كان يمكنه أن يعاود الحياة من جديد أم لا.

وكأنما أراد الكاتب بذلك أن يقنع بعجز العقل عن الحركة أمام المواقف الجديدة التى يواجه بها، وهذا ما لا نعرفه عن العقل. ومن حق المؤلف أن يتخذ موقفا يختار فيه بين العقل والعاطفة ولكن ليس من حقه أن يمتهن العقل.

والمؤلف بعمله هذا يوضح انتصار العاطفة على الزمن، ولهذا ترك البساطة تنتحر وترك العقل ينتحر كذلك، وجعل مشلينيا رمز العاطفة يواجه موقفا حياتنا جديدا أو كان قادرا أن يجعله يعايش فيه واقعه الجديد ولكن المؤلف وإن أراد أن يقنع أن العاطفة انتصرت دفع بمشلينيا إلى الانتحار دون مبرر واضح.

ويمكن القول بأن المؤلف لم يستطع أن يتخلص من حصار القصة القرآنية عليه فأنهى مسرحيته متبعا النهاية القرآنية للقصة ونسى المؤلف أن القصة القرآنية كانت تقدم ما حدث لأهل الكهف آية لهم وآية للناس. آية لهم بأن يثبت اليقين فى نفوسهم بأنهم على حق وأن الساعة لا ريب آتية. وكانوا آية للناس تثبت صحوتهم قدرة الله على البعث، وعلق شراح هذه الآية بما يفيد ذلك فيذكر الزمخشرى فى معرض حديثه

(٥٨) المسرحية، ص٩٢

عنها «وكذلك أعثرنا عليهم وكما أمتناهم لما فى ذلك من الحكمة أطلعنا عليهم ليعلم الذين أطلعنا على حالهم أن وعد الله حق وهو البعث لأن حالهم فى نومهم وانتباهم بعدها كحال من يموت ثم يبعث، وإذ يتنازعون متعلق بأعثرنا أى أعثرناهم عليهم حين يتنازعون بينهم أمر دينهم ويختلفون فى حقيقة البعث، فكان بعضهم يقول تبعث الأرواح دون الأجساد وبعضهم يقول تبعث الأجساد مع الأرواح ليرتفع الخلاف ويتبين أن الأجساد تبعث حية فيها أرواحها كما كانت قبل الموت، فقالوا حين توفى الله أصحاب الكهف: ابنوا عليهم بنيانا أى على باب كهفهم، لئلا يتطرق إليهم الناس ضنا بتربتهم ومحافظة عليها كما حفظت تربة رسول الله ﷺ بالحظيرة»[٥٩].

ووفاة أهل الكهف فى القصة القرآنية مبررة فإن الجسد الإنسانى تضعف قوته الحيوية بعد مدة معينة وما كان يمكن لأهل الكهف أن يبقوا أكثر من ساعات أو أيام وبعدها كان لا بد لهذه القدرة أن تضمحل وتتلاشى ويفقد الجسد قدرته على الحركة أى يموت.

أما فى المسرحية فقد أعطاهم المؤلف كل الامكانات الحيوية التى تجعل من الإنسان قادرا على الحياة وممارستها. غير أنه لم يدع ليمليخا ومرنوش الرغبة فى ممارسة هذه الحياة لمجرد أن هذا العالم ليس عالمهم، فدفعهم بذلك إلى الانتحار البطىء فى الكهف بينما كان دفعه لمشلينيا إلى الكهف يتم عن طريق الفتاة التى تشبه حبيبته بريسكا. فلقد أحبته الفتاة، ومع هذا فقد صدته وأخذت تسد عليه منافذ الحياة معها، حتى وجهته إلى اليأس منها. زعم المؤلف هذا وأحال هذا اليأس بالنسبة له يأسا من الحياة كلها. ولم يكن بد إلا أن يتبع مشلينيا صاحبيه إلى الكهف لينتحر معهم دون أن يوضح المؤلف كيف انتصر القلب على الزمن.

ولم يكن ذهاب بريسكا إليه فى الكهف ليغير من ذلك شيئا، فإن بريسكا بعد أن صدته وتركته يذهب إلى الكهف كانت تعرف أنها تحبه. ولقد اتخذت قرارها: أن تموت معه لأنها لا تستطيع الحياة دونه. وتريد أن تعيش معه فى العالم الآخر بنفس الصورة التى كان يؤمن بها أهالى شمال السودان حين كانوا يدفنون مع الملوك خدمهم. وهذا

(٥٩) الزمخشرى، المرجع السابق، ص ٥٦٤.

كان عقيدة لدى هذه الشعوب أمامنا فهو يعد انتحارا. ولا يمكن أن يعد ذلك انتصارا للقلب. فإن القناعة بالحياة الأخرى ليست مبررا لرفض معايشة الواقع وهذا الرفض كان اغترابا حقيقيا يعيشه شخوص المسرحية فإن معايشتهم للواقع ومواجهة ظروفهم الاجتماعية تحت تصور الحاجز الزمنى كانت أخف بكثير من الظروف التى أدت بجوكاستا للانتحار.

* * *

لقد تم انتحار جوكاستا عن طريق الفعل المباشر وتعبيرا عن عجزها عن مواجهة الواقع الاجتماعى الذى تعيشه.

كان ذلك مبررا فقد ضغطت عليها الأحداث ويذكر هومير أنه «قد أذهلها الجزع من فعلتها فشنقت نفسها»(٦٠) ويمثل الجزع سرعة الحركة وسرعة التنفيذ.

وفى مسرحية سوفوكل «أوديب ملكا» تجمعت الأحداث سريعا لتكشف عن خلل اجتماعى فى صورة العلاقات التى تعيشها الملكة. وضغطت الأحداث عليها ضغطا عنيفا لم يعطها فرصة للتفكير، فأقدمت على الانتحار.

وعملية الانتحار لا تتم بقرار، يتخذه المرء ساعة هدوء، وإنما هو قرار يتخذ تحت ضغط عصبى مرتفع، وينفذ فى اللحظة نفسها - هذا إذا لم يكن المجتمع بطبيعته يقر الانتحار كموقف أخلاقى كما فى المجتمع الرومانى واليابانى.

وبالنظر إلى حالات الفصاميين والمصابين بعصاب «الميلانكولى» فإن الذين يهددون منهم بالانتحار لو تأخر تنفيذ تهديدهم فإنهم لن يقوموا على ذلك ثانية إلا تحت ضغط شدة المرض. وأما الأسوياء الذين يصيبهم العصاب عرضا فى لحظة زمنية غير مستمرة فإن عملية الانتحار لا تتم إذا عبرت هذه اللحظة. فإن عودة الإنسان إلى صوابه العقلى تمنع تكرار محاولة الفعل.

ومن مكونات الشخصية التى تفكر فى الانتحار، وتقدم عليه إزاء ضغط اجتماعى،

---

(٦٠) Homer, The Odyssey, Rendered into English prose by Samuel Butler, Great Books 1952, Chicago: Encylopaedia (1) Britannica, "p. 245".

أن تكون هذه الشخصية شاعرة بأهميتها، وبفقدها لهذا الشعور داخل الجماعة التى تعيش بينها، يجعل الحياة تختلط أسبابها بأسباب الموت، وحين يتم هذا الخلط، يكون الموت مساويا للحياة، أو خلاصا منها.

كانت جوكاستا ملكة مستقرة تحب زوجها أوديب وتحب أبناءها وقد اهتمت كثيرا حين أصاب الطاعون مدينتها طيبة. ولكن محاولة القضاء على الطاعون أدت إلى الكشف عن حادثة مروعة وهى أنها أم زوجها.

وما عانته جوكاستا من كشف هذه الحادثة أمام الناس لم تذكره جوكاستا وإنما ذكره أوديب: «لقد أصبح الناس جميعا يعلمون. لقد كان محظورا على أن أولد لمن ولدت له، وأنا أحيا معه، وقد قتلت من لم يكن لى أن أقتله»(٦١). وجسمت الجوقة أيضا هذا الخلل فى إطار العلاقات الاجتماعية وهى تعلق على ما حدث لأوديب «واليوم أى الناس يشقى بما هو أشد إيلاما من هذا؟ أى الناس يغرق فى أمواج من العذاب أعنف من هذا العذاب؟ واحسرتاه! أيها العزيز أوديبوس ذا الصوت البعيد كيف كتب عليك أن تكون ابنا وأبا وزوجا وأن يؤويك نفس المرفأ الذى آوى أباك ويؤوى والدتك كيف استطاع حرث أبيك أن يحتملك فى صمت طول هذا الوقت.

لقد استكشفك على الرغم منك هذا الزمان الذى يرى كل شىء؛ إنه ليمقت زواجك هذا البغيض، الذى جعل لك من أمك أولادا. يا ابن لايوس ليتنى لم أرك قط إنى لأشكو أن فمى لا يستطيع أن يبعث إلا صيحة الألم(٦٢).

تدرك جوكاستا هذه الصورة التى تحدث عنها أوديب والتى تحدثت عنها الجوقة. فهى كملكة تعتبر من أكثر الناس معرفة للموقف الاجتماعى، وهى بطبيعة مكانتها أكثر الناس حرصا على أن تكون العلاقات الاجتماعية بالصورة التى حددها العرف الاجتماعى. وهى الآن تواجه موقفا كان من الصعب عليها أن تحتمله كمشاهدة لواحدة من إحدى رعاياها، فأما والحادثة حادثتها فإن التأثير النفسى عليها يكون

---

(٦١) المسرحية، ص٢٤٢.

(٦٢) المسرحية ص٢٤٣.

موازيا لمكانتها كملكة، وحافظة على العرف الاجتماعى. لذا فهى لم تحتمل مواجهة الموقف الاجتماعى الجديد الذى ستواجه به فى المجتمع كزوجة لابنها وأم لأولاده فكان أن انتحرت وتم انتحارها فى لحظة زمنية وجيزة تعادل قوة ضغط نفسى كبير يفوق فى عذابه هذه اللحظة الزمنية ويزيد عليها.

وانتحار جوكاستا تم متوافقا مع شخصية ملكة تعد سيدة لمجتمعها وما كان فى مقدورها أن تتخطى الحاجز الجديد لتواجه مجتمعها بخطيئة لم ترتكبها وإنما تمت خارجه عن إرادتها. ولكنها كمعبرة عن مجتمع تمثل فيه قيادة النزعة المحافظة تدفعها إلى الانتحار فطبقات السادة فى المجتمعات القديمة صاغت القانون، وحكمت الناس به ولكنها من وجهة أخرى تعذبت به.

نقل الحكيم صورة انتحار جوكاستا فى مسرحية أوديب ملكا فى نفس الظروف التى قدمها قبلا سوفوكل ولكنه لم يستطع أن يكثف الموقف النفسى كما كثفه سوفوكل فقد منح الحكيم جوكاستا فرصة التفكير المتمهل بطريقة روائية لا تحتملها المسرحية ولا الحدث.

جوكاستا : «تهمس» أولادنا... أولادنا...

أوديب : تهمسين...

جوكاستا : لا شىء...

أوديب : أرى فى عينك أمرا أنى خائف ياجوكاستا.

جوكاستا : لا تخف هو قليل من التعب... دعنى الآن.

أوديب : أراك منهوكة القوى.

جوكاستا : نعم.

أوديب : لو نمت قليلا... لو استغرقت فى نوم طويل أيتها العزيزة.

جوكاستا : هذا ماعولت عليه.

أوديب : ولكنى لن أدعك الآن حتى تعدينى أن نرحل معا عن هذه البلاد إلى مكان بعيد.
(كالمخاطبة نفسها).

جوكاستا : إلى مكان بعيد نعم... أعدك!...

أوديب : سأطلب ذلك من فورى إلى الشعب.. وإلى كريون استريحى الآن... ولا تفكرى فى شىء حتى أعود.

جوكاستا : اذهب... يا أوديب.

أوديب : (ينظر إليها مليا) لن أتركك بمفردك... سأنادى الأولاد يمكثون إلى جانبك ريثما أرجع... أنتجونه... أنتجونه... (تظهر أنتجونه).

أنتجونة : أبتاه!...

أوديب : أدخلى أنت وأخوتك... أعنوا بأمكم... وسروا عنها حتى أعود[٦٣].

يذهب أوديب بعد ذلك ليواجه الشعب بينما تكون فكرة الانتحار قد اختمرت فى ذهن جوكاستا. ولم يكن انتحارها مواجهة سريعة للموقف، ولكنها مواجهة متميعة يدخل فيها الادراك المحسوب، وليست المفاجأة الجادة التى تذهل. والادراك المحسوب لايوجه إلى الانتحار بل غالبا ماتوجد سبل أخرى لمواجهة المشكلة. بينما المفاجأة الحادة هى التى تدفع إليه. مفاجأة تحدث نتيجة اختلال لم يكن محسوبا بحساب الأحداث. فيؤدى إلى شلل فى التفكير أو اختلاط لرؤى الواقع بما يمكن أن نسميه انفصاما جزئيا أمام موقف حاد إذا تأمل فيها استعادت الشخصية بناءها ومن ثم تمكن لها أن تعاود التفكير فى شىء آخر غير الانتحار.

أزال المؤلف المبررات النفسية لانتحار جوكاستا بإعطائها فرصة طويلة للتفكير، وكان يمكن أن يكون مبررا لو أنها انتحرت ساعة سماعها بالحادث. ولو أن الكاتب أعطى جوكاستا فرصة لمعايشة الواقع والناس وكشف عن صعوبة معايشتها لهم لكان

(٦٣) مسرحية الملك أوديب، ص١٦٩-١٧٠.

انتحارها مبررا. فإن الحصار الاجتماعى بما فيه من قسوة كاف بأن يولد مشاعر الإثم بقوة تمكن من السيطرة على الشعور ومن ثم إلغاء القدرة على التفاهم مع الواقع، وهنا يكون الانتحار مبررا من الوجهة النفسية. ولكن المؤلف جعل لحظة الانتحار هادئة باردة لا تعبر عن الحدث التراجيدى ومد فى أحداث قللت من قوة تأثير هذا الموقف. فإن المسرحية انتهت تماما بنهاية الفصل الثانى وكان الفصل الثالث امتدادا لا مبرر له ليوضح النهاية السوفوكلية كما يراها المؤلف من انتحار جوكاستا وفقا أوديب لعينيه.

أعطى المنظر الأول فى الفصل الثالث وحديث الرسول فى الفصل الثانى عن موت جوكاستا الجمهور فرصة الإحساس بانعدام قيمة موت جوكاستا أوفقا أوديب لعينيه.

تابع باكثير الحكيم فى عرضه لانتحار جوكاستا فى مسرحيته ومأساة أوديب. وأضاف إليها تفصيلات كثيرة لم يكن الحدث يحتملها. وهذه التفصيلات مبنية على أساس من النظرية الفرويدية. مما أدى بانتحار جوكاستا إلى أن يأخذ صورة الأم التى تخشى أن تفقد علاقتها الجنسية بابنها. فهى بعد أن يكشف الحادث للناس جميعا، ترفض أن تعترف بالحقيقة، وهى تعيها حتى قبل اكتشافها. وعند ما يخبرها أوديب أنه يحبها ويجلها ترد عليه بأنها تريد حبه وليس إجلاله ولا تريد أن تشاركها فيهـا امرأة غيـرها. ويتحول الموقف إلى غيره منها وخشية أن تشاركها فى أوديب امرأة أخـرى أو أن يستبدل بها سواها.

أوديب : لا وحياتك ياجوكاستا... إننى لأحبك وأجلك...

جوكاستا : لا أريد إجلالك.. أريد حبك وحده يا أوديب... أريده لى أنا وحدى لا أنزل عنه لإنسانة غيرى أبدا.

أوديب : ماذا تقولين؟ أى إنسانة؟

جوكاستا : إنك وجدتنى كبرت وولى ريعان شبابى فاشتهيت أن تستبدل بى فتاة حسناء فى باكورة الشباب.

ويستمر باكثير يمد حواره على هذه الوتيرة مصورا حب أم لابنها. وهى تخلط مرة بينه وبين زوجها السابق لايوس.

وتستمر الأحداث تأخذ طريقها بعد ذلك ولا دخل فيها لجوكاستا إلى أن يأتى النبأ إلى أوديب بأنها انتحرت.

وحين يتم هذا الحدث يكون قد فقد تأثيره بعد هذا الاطناب الزائد من المؤلف. وهو يصيب بالقلق نتيجة لحدث زائد مركب على أحداث زائدة لا مبرر لها.

وعلى أية حال فإن المؤلف وغيره من مؤلفى المسرح كان لكل منها فهمه الخاص لدور الموت فى الحياة ونقل صورته على المسرح كما يراها.

ملحق

(أ) المسرحيات التى تناولها البحث
مرتبة حسب ظهورها

أهل الكهف	توفيق الحكيم	١٩٣٣
بجماليون	توفيق الحكيم	١٩٤٢
سليمان الحكيم	توفيق الحكيم	١٩٤٣
عبد الشيطان	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٥
الملك أوديب	توفيق الحكيم	١٩٤٩
مأساة أوديب	على أحمد باكثير	١٩٤٩
أشطر من إبليس	محمود تيمور	١٩٥٣
إيزيس	توفيق الحكيم	١٩٥٥
دموع إبليس	فتحى رضوان	١٩٥٦
أوزيريس	على أحمد باكثير	١٩٥٩
هاروت وماروت	على أحمد باكثير	(ب.ت)
أصل الحكاية	بكر الشرقاوى	١٩٦٦
فاوست الجديد	على أحمد باكثير	١٩٦٧
أنت اللى قتلت الوحش	على سالم	١٩٧٠

(ب) القصص التى كانت مادة للمسرحيات المصرية

١ - أصحاب الكهف

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿أم حَسِبتَ أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا * إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشدا * فضربنا على آذانهم فى الكهف سنين عددا * ثم بعثناهم لنعلم أى الحزبين أحصى لما لبثوا أمدا * نحن نقص عليك نبأهم بالحق، إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى * وربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا ربنا رب السمٰوات والأرض لن ندعو من دونه إلهًا لقد قلنا إذا شططا * هؤلاء قومنا اتخذوا من دونه آلهة لولا يأتون عليهم بسلطان بين فمن أظلم ممن افترى على الله كذبا * وإذا اعتزلتموهم وما يعبدون إلا الله فأووا إلى الكهف ينشر لكم ربكم من رحمته ويهيئ لكم من أمركُم مرفقا * وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم فى فجوة منه ذلك من آيات الله من يهد الله فهو المهتد ومن يضُلل فلن تجد له وليا مرشدا * وتحسبهم أيقاظا وهم رقود ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد، لو اطلعت عليهم لوليت منهم فرارا ولملئت منهم رعبا * وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم، قال قائل منهم كم لبثتم، قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم، قالوا ربكم أعلم بما لبثتم، فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيها أزكى طعاما فليأتكم برزق منه وليتلطف ولا يشعرن بكم أحدا * إنهم إن يظهروا عليكم يرجموكم أو يعيدوكم فى ملتهم، ولن تفلحوا إذا أبدا * وكذلك أعثرنا عليهم ليعلموا أن وعد الله حق وأن الساعة لا ريب فيها إذ يتنازعون بينهم أمرهم فقالوا ابنوا عليهم بنيانا ربهم أعلم بهم، قال الذين غلبوا على أمرهم لنتخذن عليهم مسجدا * سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجما بالغيب، ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم، قل ربى أعلم بعدتهم ما يعلمهم إلا قليل، فلا تمار فيهم إلا مراءً ظاهرا

ولا تستفت فيهم منهم أحدا * ولا تقولن لشىء إنى فاعل ذلك غدًا * إلا أن يشاء الله، واذكر ربك إذا نسيت، وقل عسى أن يهدين ربى لأقرب من هذا رشدا * ولبثوا فى كهفهم ثلاث مائة سنين وازدادوا تسعا * قل الله أعلم بما لبثوا له غيب السموات والأرض أبصر به وأسمع، ما لهم من دونه من ولىٍّ ولا يُشْرك فى حكمه أحدا *

[صدق الله العظيم]

سورة الكهف، الآيات (٩-٢٦)

٢ - أوديب

تنبأ الوحى للايوس ملك طيبة بأنه إن رزق ولدا فسيقتله هذا الولد ويتزوج بأمه.

ولقد حرص لايوس على ألا ينجب ابنا إلا أن القضاء نفذ وانجبت زوجته الابن، وحرصا على ألا تتحقق النبوءة أريد لهذا الطفل أن يموت، فأعطى لراع من رعاة الملك حتى يتولى عملية التخلص منه، فألقاه مقيدا فوق جبل كثيرون، غير أن هذا الراعى أشفق على الطفل فسلمه إلى راع من كورنث ليقوم بتربية الغلام شفقة ورحمة.

حمل هذا الراعى الكورنثى هذا الطفل إلى ملكه «بوليب» وقد أسماه أوديب نظرا للأورام التى خلفها القيد فى قدميه.

لم يكن لبوليب من ذرية فاتخذ من أوديب ابنا له، وربى فى القصر الملكى تربية أبناء الملوك، وظل على هذه الحال سعيدا بمن يظنهما ابويه حتى سمع تعريضا بولده، فخرج يستشير الآلهة فأوحوا له أنه إن عاد إلى وطنه فسيقتل أباه ويتزوج بأمه، فعدل عن الرحيل إلى كورنث، وأخذ طريقه إلى طيبة وقبل أن يصلها التقى بشيخ فى بعض حراسه، واختلفا فيمن يسير أولا فنشب شجار بين الشيخ وحراسه وبين أوديب ظهر فيه أوديب عليهم جميعا وقتلهم إلا رجلا واحدا فر من بين أتباع الشيخ.

مضى أوديب بعد ذلك إلى طيبة، فوجد وحشا غريبا قد قام على صخرة قريبا من المدينة يلقى على كل من مر به لغزا، فإن لم يحله قتله.

وضع أهالى طيبة جائزة لمن يقتل الوحش: أن يتزوج الملكة، وأن يكون له عرش طيبة. نجح أوديب فى حل اللغز فخر الوحش صريعا، فزوجته المدينة بملكتهم ونصبته ملكا على عرشها.

استمر أوديب حاكما على طيبة، دون أن يعلم أنه قتل أباه وتزوج أمه، حتى ظهر وباء الطاعون فى المدينة واشتد خطره على أهلها، فأوحى الآلهة أن هذا الوباء لن يرفع عن طيبة حتى يعاقب قاتل الملك على جريمته.

أخذ أوديب جادا فى البحث عن قاتل الملك فاتضح له أن هذا الملك هو أبوه وأنه قاتله، وأنه زوج أمه.

وعندما تتضح هذه الحقيقة تقتل أمه نفسها ويفقأ أوديب عينيه وينفى نفسه عن المدينة.

تأخذ ابنته أنتيجون فى قيادته إلى أن ينتهى به المطاف إلى قرية كولونا فيموت فيها.

٣ - إيزيس

(أ) إيزيس الزوجة

كانت إيزيس زوجة لملك مصر حاكم الوجه القبلى والبحرى «أوزيريس»، وكان هذا الملك عادلا رحيما، يحبه شعبه. كان هذا الحب سببا فى نقمة أخيه «ست» عليه. فاتفق أن أقام هذا الأخ وليمة دعا إليها أوزيريس وهناك استطاع أن يحتال عليه فيضعه داخل صندوق أقفله بإحكام ثم ألقى به فى الفرع الثانى من النهر.

سار الصندوق مع التيار حتى وصل ببلوس. وهناك حمل الصندوق إلى قصر الملك فنمت عليه شجرة ضخمة.

علمت «إيزيس» بوحى من الشائعات المقدسة أن الصنـدوق توجـه إلى ببلوس فأخذت طريقها إليها فى عزم وإصرار لتعيده إلى مصر.

وعندما وصلت إلى ببلوس وجدت ابن ملكها مريضا فقامت بعلاجه حتى شفى فحصلت على الصندوق وعادت به إلى مصر.

وما إن وصلت «إيزيس» إلى أحراش الدلتا حتى أخرجت الجثمان من الصندوق واستلقت عليه. وحملت منه.

عثر «ست» على جثمان أخيه وقام بتمزيقه قطعا بعدد أقاليم مصر وأخفى كل قطعة فى إقليم من هذه الأقاليم وألقى بأعضائه التناسلية فى النيل.

جاءت إيزيس مصر بحثا عن أشلاء زوجها، وتمكنت من العثور عليها باستثناء الأعضاء التناسلية التى كانت أسماك النهر قد أكلتها.

روحت «إيزيس» بأجنحتها فهب الهواء ودبت الحياة فى جسم الميت ولما كان من الصعب عليه أن يحيا فوق الأرض حياته الأولى وأن عليه أن يحيا ثانية، لذا فقد صار ملكا للموتى بعد أن كان ملكا للأحياء.

(ب) إيزيس الأم

هربت «إيزيس» من وجه «ست» مستخفية بحملها فى أحراش الدلتا وهناك وضعت مولودها «حوريس».

هددت الأخطار هذا الطفل ولكنه نجا بفضل أمه حتى كبر وكان عليه أن يطالب بوظيفة أبيه من مغتصبها «ست»، فلجأ إلى محكمة التاسوع بعين شمس والتى يرأسها «رع».

استمرت المحاكمة مدة ثلاث وثمانين سنة. لم يتخذ فيها التاسوع حكما.

ودار قتال رهيب فقد فيه «حوريس» إحدى عينيه وتشوه فيه «ست» وكانت إيزيس تقف فى كل ذلك وراء ابنها تعززه وتحميه وتدافع عنه حتى انتصر، وهناك قادته إلى قاعة جب فحياه الآلهة المجتمعون وأعطى عرش أبيه.

٤ - بجماليون

كره بجماليون فنان قبرص الشاب وملكها ما وأودعته الطبيعة من نقص فى المرأة فانزوى بعيدا عن النساء، وتعويضا له عن ذلك نحت لنفسه تمثالا من العاج لامرأة كان غاية فى الروعة والجمال.

وقع بجماليون فى حب مخلوقه، وأخذ يهتم به اهتمامه بالكائن الحى وسماه «جالاتيا»، فهو ما عاد يصدق أن التمثال مجرد قطعة من العاج شكلها بيديه، إنما تعدى ذلك إلى أن سماها عشيقته وأخذ يتعامل معها على هذا الأساس، فقد كان يقبله ويتصور أنه يتبادل معه القبل وكساها بأحلى الثياب وزينها بأجمل الزينات، وقد لف عنقها بالعقود الطويلة، وجعل اللالئ تتدلى من أذنيها والقلائد على صدرها، ثم أضجعها فوق فراش مغطى بنسيج له لون ارجوان صور ووضع تحت رأسها وسائد من زغب لبجع.

وعندما أقيمت أعياد فينوس فى قبرص قدم بجماليون قربانه على مذبح الآلهة وصلى فى خشوع وهو لم يجرؤ أن يصرح أمام الآلهة برغبته فى تحويل الفتاة بشرا سويا حتى تكون زوجة له، وإنما دعا الآلهة أن تمنحه زوجة شبيهه بعذرائه العاجية. وفهمت فينوس ما يريد فبثت الحياة فى تمثاله، وعندما عاد بجماليون إلى منزله فوجىء بتمثاله كائنا حيا من لحم ودم، فتزوجها، وحضرت الإلهة حفل الزواج.

عاش الزوجان حياة سعيدة هنيئة أنجبا خلالها ابنها «بافوس» و«ميثارمى».

٥ - التكوين

(أ) فى مصر القديمة

كان نون وهو المحيط الأزلى أول شيء فى هذا الوجود. برز من هذا المحيط التل المزدهر وكان موقعه فى أرض مصر. وفوق هذا التل ظهرت المعالم الأولى للحياة.

كان يغمر هذا التل الظلام والرطوبة فظهرت عليه المعالم الأولى للحياة متفقة وطبيعته.

وهنا تكون الإله «أتوم» إله الشمس فى هذه المياه الأبدية قبل أن تتكون الأرض والسماء، وقبل أن تخلق الدودة أو العلقة، ولما لم يجد مكانا يقف فيه وقف فوق التل وصعد فوق حجر «بن بن» فى هليوبوليس. وبعدئذ وجد نفسه وحيدا، ففكر فى أن يخلق له زملاء فحمل من نفسه، وتفل فكان الإله «شوه» والإلهة «تفنوت».

أنجب شو وتفنوت الإلهين «جب» إله الأرض، و«نوت» إلهة السماء، كما أنجب هذان الأخيران، «أوزيريس» و«ست» و«نفتيس» ومنهم تكون تاسوع هليوبوليس العظيم.

كان العالم الذى برز من الماء الأزلى لا يزال مضطربا إذ لم تكن السماء قد انفصلت عن الأرض وكانت إلهة السماء «نوت» مستلقية فوق زوجها إله الأرض «جب» ولكن أباهما «شو» إله الهواء زج بنفسه بينهما ورفع السماء إلى أعلى ورفع معها كل إله وسفينته، فاستحوذت عليها «نوت» وقامت بتعدادها وجعلت منها النجوم ولم تستثن منها الشمس وأصبحوا جميعا يجبن بسفنهم جسمها.

ومنذ انفصال السماء عن الأرض اتخذ الكون صورته النهائية ولم يكن هناك من اتصال بين العالم سوى عظام «شو» الذى تحمل زراعاه الجميلتان «نوت».

وهكذا أصبحت «نوت» مستقلة بحكم السماء كما أصبح «جب» مستقلا بحكم الأرض ولقد تكونت البشرية من دموع الإله «أتوم». وبها عمرت الأرض.

(ب) فى التوراة

سفر التكوين

الإصحاح الأول

فى البدء خلق الله السموات والأرض. وكانت خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه. وقال الله ليكن نور فكان نور. ورأى الله النور أنه حسن. وفصل الله بين النور والظلمة. ودعا الله النور نهارا والظلمة دعاها ليلا. وكان مساء وكان صباح يوما واحدا.

وقال الله ليكن جلد فى وسط المياه. وليكن فاصلا بين مياه ومياه فعمل الله الجلد وفصل بين المياه التى تحت الجلد والمياه التى فوق الجلد. وكان كذلك ودعا الله الجلد سماء. وكان مساء وكان صباح يوما ثانيا.

وقال الله لتجتمع المياه تحت السماء إلى مكان واحد ولتظهر اليابسة وكان كذلك أودعا الله اليابسة أرضا. ومجتمع المياه دعاه بحارا. ورأى الله ذلك أنه حسن. وقال الله لتنبت الأرض عشبا وبقلا يبزر بزرا وشجرا ذا ثمر يعمل ثمرا كجنسه بزره فيه على الأرض. وكان كذلك. فأخرجت الأرض عشبا وبقلا يبزر بزرا كجنسه وشجرا يعمل ثمرا بزره فيه كجنسه ورأى الله أنه حسن. وكان مساء وكان صباح يوما ثالثا.

وقال الله لتكن أنوار فى جلد السماء لتفصل بين النهار والليل. وتكون لآيات وأوقات وأيام وسنين وتكون أنوارا فى جلد السماء لتنير على الأرض. وكان كذلك فعمل الله النورين العظيمين النور الأكبر لحكم النهار والنور الأصغر لحكم الليل والنجوم وجعلها الله فى جلد السماء لتنير على الأرض ولتحكم على النهار والليل ولتفصل بين النور والظلمة ورأى الله ذلك أنه حسن فكان مساء وكان صباح يوما رابعا.

وقال الله لتفض المياه زحافات ذات نفس حية وليطر طير فوق الأرض على وجه جلد السماء فخلق الله التنانين العظام وكل ذوات الأنفس الحية الدبابة التى فاضت بها

المياه كأجناسها وكل طائر ذى جناح كجنسه ورأى الله ذلك أنه حسن وباركها الله قائلا اثمرى واكثرى واملأى المياه فى البحار وليكثر الطير على الأرض وكان مساء وكان صباح يوما خامسا.

وقال الله لتخرج الأرض ذوات أنفس حية كجنسها بهائم ودبابات ووحوش أرض كأجناسها وكان كذلك فعمل الله وحوش الأرض كأجناسها والبهائم كأجناسها وجميع دبابات الأرض كأجناسها ورأى الله ذلك أنه حسن وقال الله نعمل الإنسان على صورتنا كشبهنا. فيتسلطون على سمك البحر وعلى طير السماء وعلى البهائم وعلى كل الأرض وعلى جميع الدبابات التى تدب على الأرض فخلق الله الإنسان على صورته على صورة الله خلقه ذكرا وأنثى خلقهم وباركهم الله وقال لهم اثمروا وأكثروا واملأوا الأرض وأخضعوها وتسلطوا على سمك البحر وعلى طير السماء وعلى كل حيوان يدب على الأرض وقال الله إنى قد أعطيتكم كل بقل يبزر بزرا على وجه كل الأرض وكل شجر فيه ثمر شجر يبرز بزرا. لكم يكون طعاما. ولكل حيوان الأرض وكل طير السماء وكل دبابة على الأرض فيها نفس حية أعطيت كل عشب أخضر طعاما. وكان كذلك ورأى الله كل ما عمله فإذا هو حسن جدا وكان مساء وكان صباح يوما سادسا.

الإصحاح الثانى

فأكملت السموات والأرض وكان جندها وفرغ الله فى اليوم السابع من عمله الذى عمل فاستراح فى اليوم السابع من جميع عمله الذى عمل وبارك الله اليوم السابع وقدسه. لأنه فيه استراح من جميع عمله الذى عمل الله خالقا.

هذه مبادئ السموات والأرض حين خلقت. يوم عمل الرب الإله الأرض والسموات كل شجر البرية لم يكن بد فى الأرض وكل عشب البرية لم ينبت بعد لأن الرب الإله لم يكن قد أمطر على الأرض. ولا كان إنسان ليعمل الأرض ثم كان ضباب يطلع من الأرض ويسقى كل وجه الأرض. وجبل الرب الإله آدم ترابا من الأرضى ونفخ فى أنفه نسمة حياة فصار آدم نفسا حية وغرس الرب الإله جنة فى عدن شرقا. ووضع هناك آدم الذى جبله وانبت الرب الإله من الأرض كل شجرة شهية

للنظر وجيدة للأكل وشجرة الحياة وسط الجنة وشجرة معرفة الخير والشر وكان نهر يخرج من عدن ليسقى الجنة ومن هناك ينقسم فيصير أربعة رءوس اسم الواحد فيشون وهو المحيط بجميع أرض الحويلة حيث الذهب. و ذهب تلك الأرض جيد هناك المقل وحجر الجزع. واسم النهر الثانى جيحون وهو المحيط بجميع أرض كوش واسم النهر الثالث حداقل. وهو الجارى شرقى أشور والنهر الرابع الفرات.

وأخذ الرب الإله آدم ووضعه فى جنة عدن ليعملها ويحفظها وأوصى الرب الإله آدم قائلا من جميع شجر الجنة تأكل أكلا وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منها لأنك يوم تأكل منها موتا تموت وقال الرب الإله ليس جيدا أن يكـون آدم وحده فاصنع له معينا نظيره وجبل الرب الإله من الأرض كل حيوانات البرية وكل طيور السماء فأحضرها إلى آدم ليرى ماذا يدعوها وكل ما دعا به آدم ذات نفس حية فهو اسمها فدعا آدم بأسماء جميع البهائم وطيور السماء وجميع حيوانات البرية وأما لنفسه فلم يجد معينا نظيره فاوقع الرب الإله سباتا على آدم فنام فأخذوا واحدة من أضلاعه وملأ مكانها لحما وبنى الرب الإله الضلع التى أخذها من آدم امرأة وأحضرها إلى آدم فقال آدم هذه الآن عظم من عظامى ولحم من لحمى هذه تدعى امرأة لأنها من امرأ أخذت لذلك يترك الرجل أباه وأمه ويلتصق بامرأته ويكونان جسدا واحدا وكانـا كلاهما عريانين آدم وامرأته وهما لا يخجلان.

الإصحاح الثالث

وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التى عملها الرب الإله فقالت للمرأة أحقا قال الله لا تأكلا من كل شجر الجنة فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنة نأكل وأما ثمر الشجرة التى فى وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا، فقالت الحية للمرأة لن تموتا بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية للنظر فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلهـا أيضا معهـا فأكـل فانفتحت أعينها وعلما أنهما عريانان فخاطا أوراق تين وصنعا لأنفسهما مآزر.

وسمعا صوت الرب الإله ماشيا فى الجنة عند هبوب ريح النهار فاختبأ آدم وامرأته من وجه الرب الإله فى وسط شجر الجنة فنادى الرب الإله آدم وقال له أين أنت فقال سمعت صوتك فى الجنة فخشيت لأنى عريان فاختبأت. فقال من أعلمك أنك عريان هل أكلت من الشجرة التى أوصيتك أن لا تأكل منها فقال آدم المرأة التى جعلتها معى هى أعطتنى من الشجرة فأكلت. فقال الرب الإله للمرأة ماهذا الذى فعلت فقالت المرأة الحية غرتنى فأكلت فقال الرب الإله للحية لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم ومن جميع وحوش البرية. على بطنك تسعين وترابا تأكلين كل أيام حياتك. وأضع عداوة بينك وبين المرأة وبين نسلك ونسلها هو يسحق رأسك وأنت تسحقين عقبه. وقال للمرأة تكثيرا أكثر أتعاب حبلك بالوجع تلدين أولادا وإلى رجلكِ يكون اشتياقك وهو يسود عليك. وقال لآدم لأنك سمعت لقول امرأتك وأكلت من الشجرة التى أوصيتك قائلا لا تأكل منها ملعونة الأرض بسببك بالتعب تأكل منها كل أيام حياتك. وشوكا وحسكا تنبت لك وتأكل عشب الحقل بعرق وجهك تأكل خبزا حتى تعود إلى الأرض التى أخذت منها. لأنك تراب وإلى تراب تعود.

ودعا آدم اسم امرأته حواء لأنها أم كل حى. وصنع الرب الإله لآدم وامرأته أقمصة من جلد وألبسهما.

وقال الرب الإله هوذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفا الخير والشر والآن لعله يمد يده ويأخذ من شجرة الحياة أيضا ويأكل ويحيا إلى الأبد فأخرجه الرب الإله من جنة عدن ليعمل الأرض التى أخذ منها. فطرد الإنسان وأقام شرقى جنة عدن الكروبيم ولهيب وسيف متقلب لحراسة طريق شجرة الحياة.

(جـ) التكوين فى القرآن

١ - قبل الخلق

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وإذ قال ربك للملائكة إنى جاعل فى الأرض خليفة قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إنى أعلم ما لا تعلمون﴾.

(صدق الله العظيم)

سورة البقرة (الآية ٣٠)

٢ - ما بعد الخلق

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ولقد خلقناكم ثم صورناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس لم يكن من الساجدين. قال ما منعك ألا تسجد إذ أمرتك قال أنا خير منه خلقتنى من نار وخلقته من طين * قال فاهبط منها فما يكون لك أن تتكبر فيها فاخرج إنك من الصاغرين * قال أنظرنى إلى يوم يبعثون * قال إنك من المنظرين * قال فبما أغويتنى لأقعدن لهم صراطك المستقيم * ثم لآتينهم من بين أيديهم ومن خلفهم وعن إيمانهم وعن شمائلهم ولا تجد أكثرهم شاكرين * قال اخرج منها مذءوما مدحورا لمن تبعك منهم لأملأن جهنم منكم أجمعين * ويا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة فكلا من حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين * فوسوس لهما الشيطان ليبدى لهما ما ورى عنهما من سوءاتهما وقال ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين * وقاسمهما إنى لكما لمن الناصحين * فدلاهما بغرور

فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وناداهما ربهما ألم أنهكما عن تلكما الشجرة وأقل لكما إن الشيطان لكما عدو مبين * قالا ربنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين * قال اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم فى الأرض مستقر ومتاع إلى حين * قال فيها تحيون وفيها تموتون ومنها تخرجون﴾

(صدق الله العظيم)

سورة الأعراف (الآيات من (١١-٢٥)

٦ - سليمان

(أ) سليمان والجن

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿فسخرنا له الريح تجرى بأمره رخاء حيث أصاب * والشياطين كل بناء وغواص * وآخرين مقرنين فى الأصفاد، هذا عطاؤنا فامنن أو أمسك بغير حساب﴾.

(صدق الله العظيم)

سورة ص (الآيات من (٣٦-٣٩))

(ب) سليمان وملكة سبأ

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وورث سليمان داود وقال يأيها الناس علمنا منطق الطير وأوتينا من كل شيء إن هذا لهو الفضل المبين * وحشر لسليمان جنوده من الجن والإنس والطير فهم يوزعون * حتى إذا أتوا على واد النمل قالت نملة يأيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون * فتبسم ضاحكا من قولها وقال رب

أوزعنى أن أشكر نعمتك التى أنعمت على وعلى والدى وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلنى برحمتك فى عبادك الصالحين * وتفقد الطير فقال مالى لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين * لأعذبنه عذابا شديدا أو لأذبحنه أو ليأتينى بسلطان مبين * فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبأ بنبأ يقين * إنى وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شىء ولها عرش عظيم * وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزين لهم الشيطان أعمالهم فصدهم عن السبيل فهم لا يهتدون * ألا يسجدوا لله الذى يخرج الخبء فى السموٰت والأرض ويعلم ما تخفون وما تعلنون * الله لا إله إلا هو رب العرش العظيم * قال سننظر أصدقت أم كنت من الكاذبين * اذهب بكتابى هذا فألقه إليهم ثم تول عنهم فانظر ماذا يرجعون * قالت يأيها الملأ إنى ألقى إلى كتاب كريم * إنه من سليمان وإنه بسم الله الرحمن الرحيم * ألا تعلوا على وأتونى مسلمين * قالت يأيها الملأ أفتونى فى أمرى ما كنت قاطعة أمرا حتى تشهدون * قالوا نحن أولوا قوة وأولوا بأس شديد والأمر إليك فانظرى ماذا تأمرين * قالت إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة وكذلك يفعلون * وإنى مرسلة إليهم بهدية فناظرة بم يرجع المرسلون * فلما جاء سليمان قال أتمدونن بمال فما آتانى الله خير مما آتاكم بل أنتم بهديتكم تفرحون * ارجع إليهم فلنأتينهم بجنود لا قبل لهم بها ولنخرجنهم منها أذلة وهم صاغرون * قال يأيها الملأ أيكم يأتينى بعرشها قبل أن يأتونى مسلمين * قال عفريت من الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإنى عليه لقوى أمين * قال الذى عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك فلما رَءَاهُ مستقرا عنده قال هذا من فضل ربى ليبلونى أأشكر أم أكفر ومن شكر فإنما يشكر لنفسه ومن كفر فإن ربى غنى كريم * قال نكروا لها عرشها ننظر أتهتدى أم تكون من الذين لا يهتدون * فلما جاءت قيل أهكذا عرشك قالت كأنه هو وأوتينا العلم من قبلها وكنا مسلمين * وصدها ما كانت تعبد من دون الله إنها كانت من قوم كافرين * قيل لها ادخلى الصرح فلما رأته حسبته لجة وكشفت عن ساقيها قال إنه صرح ممرد من قوارير قالت ربى إنى ظلمت نفسى وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين﴾. (صدق الله العظيم)

سورة النمل الآيات من (١٦ إلى ٤٤)

(جـ) سليمان والفتنة

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ولقد فتنا سليمن وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب * قال رب اغفر لى وهب لى ملكا لا ينبغى لأحد من بعدى إنك أنت الوهاب﴾

(صدق الله العظيم)

سورة ص الآيات من (٣٤ إلى ٣٥).

(د) موت سليمان

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿فلما قضينا عليه الموت ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته فلما خر تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا فى العذاب المُهين﴾.

(صدق الله العظيم)

سورة سبأ الآية (١٤)

٧ - فاوست

فى اجتماع بين الله والملائكة يذكر فيه فاوست بالخير، فيزعم الشيطان أنه قادر على إغوائه فيمهله الله فيندفع الشيطان إلى فاوست فيجده وقد أصابه القنوط من عجزه عن تحقيق ذاته فى العلم. فيقيم معه الشيطان اتفاقا يصبح فيه عبدا لفاوست حتى يمنحه لحظة يقول لها «لا تبرحى فما أحلاكى»، وبعد أن يصبح فاوست عبدا له يسلمه روحه ليذهب بها إلى الجحيم.

يحاول الشيطان أن يرضى تطلعات فاوست محاولا أن يحقق له المتعة الجسدية إلى أن ينتهى الأمر بأن يساعده فى إغراء عذراء تسمى مرجريت، يسبب لها حب فاوست قتل أمها ثم قتل أخيها ومن بعدهما تقتل طفلها الذى أنجبته من فاوست، ويحكم عليها بالموت شنقا.

يذعر فاوست فإنه على الرغم من حصوله على المتع الحسية إلا أنه يزدريها طامحا فى الحصول على الجمال فسعى جهده للوصول إليه فأصابه ممثلا فى هيلينا رمز الجمال الأغريقى. فقد أخرجها من الأرض السفلى دون واسطة الشيطان إذ أنه لم يعد بالنسبه له أكثر من عبد. وباقتران فاوست بهلينا أنجبا ابنها أبوفوريون. غير أنه مات وعادت هيلينا إلى العالم السفلى.

أكسب قرب هيلينا من فاوست خاصية حب التملك الدائم لكل رفيع منزه عن كل أرضى. ومن هنا أصبح فاوست يرفض إغراء مفستوفوليس، وأصبح شعاره على أن أحصل على السلطة والملكية بنفسى، فرفض الملك الذى منحه إياه قيصر لأن ذلك الملك جاء عفوا وعن طريق الشيطان، وليس نتيجة لتعبه وكده. ولقد أدرك فاوست أنه ليس هناك أعظم من أن يكون المرء رجلا بين الرجال، لذا فقد ترك الأرواح الكاذبة كلية وأخذ يعمل مع الناس وللناس.

وبعد أن مات فاوست، أراد مفستوفوليس أن يحصل على روحه إلا أنه لم يستطع فقد كانت الملائكة تحيط به وتصارع مفستوفوليس وكانت روح حبيبته مرجريت بينهم، فحملوه معهم، وبذلك عجز الشيطان عن الحصول على روح ذلك الإنسان.

٨ - نرسيس وأيكو

(أ) نرسيس

اغتصب كيسفيسوس رب النهر ليريوبى حورية النهر اللازوردية الشعر، واحتضنها وسط مجراه فأنجبت هذه الحورية الفاتنة طفلا سمته نرسيس، كان هذا الطفل روعة فى الجمال حتى أنه كان فتنة وهو فى مهده صبيا لفت الأنظار إليه وحين كبر هامت به

الحوريات وأحببنه حتى الرجال لم يقل حبهم له عنهن.

ذهبت أمه إلى العراف ترسياس تسأله عن حياة ابنها وهل ستطول؟ فأجابها ذلك العراف العليم بالغيب: «نعم» ما لم يعرف نفسه وقد ظلت هذه الكلمات مبهمة إلى أن كشفت الأحداث مغزاها.

بلغ نرسيس السادسة عشرة من عمره، وقد جمع بين مظهرى الرجولة والطفولة معا. وكان يثير الرغبة فى الفتيان والفتيات على حد سواء.

ويبدو أن هذا الجمال وهذا الاعجاب أدى به إلى الصلف والكبرياء، فإنه رفض كل يد تمتد إليه وأعرض عن كل قلب يخفق بحبه.

(ب) إيكو

كانت إيكو فتاة عذبة الحديث طلقة اللسان كثيرا ما كان يجذب حديثها الناس والآلهة، وقد استخدمها جوبيتر لتلهى زوجته يونو حتى تتلهى بحديثها عن البحث عنه وهو يضاجع الحوريات.

اكتشفت يونو خدع جوبيتر فصبت لعنتها على الفتاة بأن حرمت لسانها القدرة على الكلام وألا تستخدم صوتها إلا فى أضيق الحدود، وهو ترديد الحروف الأخيرة من الكلمات التى تسمعها.

(جـ) بين نرسيس وإيكو

أخذت إيكو تهيم على وجهها فى الحقول النائية حتى لمحت ذلك الفتى الصلف الجميل نرسيس، فوقعت فى حبه، وأخذت تتبعه.

حاولت الفتاة أن تحادثه ولكنها لم تستطع وحدث أن ابتعد الفتى عن رفاقه، وأصبح وحيدا، فرفع صوته يسأل عما إذا كان يوجد هناك إنسان فأجابته إيكو مرددة الصدى،

فتوقف نرسيس ذاهلا وطلب من صاحب الصوت أن يظهر، وحين ظهرت إيكو وحاولت عناقه نهرها ورفض حبها، فأصاب الفتاة إحساس بالمهانة، فغاصت فى أعماق الغابة وأخفت وجهها العابس بين أوراق الأشجار. ومنذ ذلك الحين وهى تسكن الكهوف الموحشة وعاش حبها مع كل هذا نابضا فى قلبها يؤلمها الصد، ويحرمها النوم فأصابها الهزال وغطت بشرتها التجاعيد وذبلت نضارة جمالها، ولم يبق منها إلا صوتها وعظامها، غير أن عظامها ما لبثت أن تحولت إلى أحجار، وظل صوتها يتردد ومع بقائها مختبئة فى الغابات فإن أحدا لم يعد يراها وبقى الناس جميعا يسمعون صوتها فى الجبال.

ولم تكن إيكو هى الحورية الوحيدة التى صدها نرسيس، فإنه كثيرا ما أشاح وجهه عن الفتيات والفتيان غير أن واحدا منهم توسل إلى السماء أن تنتقم من نرسيس بأن تجعله يقع فى شرك حب خاسر. سمعت الآلهة ذلك الدعاء واستجابت له.

وحدث يوما أن أضنى نرسيس الصيد فى ظهيرة قائظة، فوقف يسترخى بجوار غدير صاف. مال نرسيس إلى الغدير ليطفىء ظمأه، فإذا به ينظر صورته منبسطة على صفحة الماء فامتلأ إعجابا بهذه الصورة، ووقع فى حبها دون أن يدرى أنه يحب ذاته.

حاول نرسيس تقبيل الوجه المنبسط على صفحة الغدير وضمه بغوص ذراعية فى أعماق الماء إلا أنه عجز عن لمس هذا الوجه.

طالت وقفة هذه وطالت حيرته، فإنه يرى الخيال الماثل أمامه يتحرك كلما تحرك نحوه، وكأنما يبادله حبا بحب. وما يحيره أن ليس بينه وبين هذا الخيال الماثل جبال أو بحار، وإنما هى صفحة الماء الرقيقة، ومع ذلك فإنه يعجز عن الوصول إليها.

اكتشف نرسيس أخيرا أنه إزاء صورته هو، ومع ذلك لم يتوقف عن هذا الصنيع، وهذا الحب لنفسه، وأضناه هذا الإحساس كثيراً وأنهكه، ففقدت بشرته بياضها، وذوى جماله. وحين أخذ يردد كلمات متحسرة يبكى فيها نفسه وحبه كانت إيكو تردد صدى كلماته.

وبعد أن تهالك فوق العشب أغمض عينيه.

وقد قصت حوريات الماء شعورهن حزنا عليه وبكينه بكاءً مراً، بينما إيكو تردد أصداء بكائهن.

وحين أحضرت المحرقة والمشاعل لإحراق جثته كانت قد اختفت ولم يعثر أحد عليها، ونمت مكانها زهرة تحمل قلبا زعفرانى اللون تنبثق منه أوراق بيض. وقد أخذت هذه الزهرة اسم نرسيس (النرجس).

٩ - هاروت وماروت

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿واتبعوا ما تتلوا الشياطين على ملك سليمان وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر وما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت وما يُعلِّمانِ من أحد حتى يقولا إنما نحن فتنة فلا تكفر فيتعلمون منهما ما يفرقون به بين المرء وزوجه وما هم بضارين به من أحد إلا بإذن الله ويتعلمون ما يضرهم ولا ينفعهم ولقد علموا لمن اشتراه ماله فى الآخرة من خلاق ولَبِئْسَ ما شروا به أنفسهم لو كانوا يعلمون *﴾

(صدق الله العظيم)

سورة البقرة الآية (١٠٢)

مراجع ومصادر البحث

أولا: المراجع والمصادر العربية:

القرآن الكريم.

الكتاب المقدس.

ألف ليلة وليلة.

(د.ت)، القاهرة، مكتبة صبيح.

سيرة الملك سيف بن ذى يزن.

(د. ت)، القاهرة: مطبعة الجمهورية.

أتيين دريتون، **المسرح المصرى القديم.**

ترجمة ثروت عكاشة، سنة ١٩٦٧، القاهرة: دار الكاتب العربى.

أحمد أبو زيد، **تايلور.**

سنة ١٩٥٧، القاهرة: دار المعارف.

أحمد أحمد بدوى، **فى موكب الشمس.**

سنة ١٩٥٠، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.

أحمد شفيق باشا، **مذكراتى فى نصف قرن.**

سنة ١٩٣٤، القاهرة: مطبعة مصر.

أحمد شمس الدين الحجاجى، **النقد المسرحى فى مصر.**

رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب - جامعة القاهرة، ١٩٦٥، (غير مطبوعة).

أحمد عزت عبد الكريم، **تاريخ التعليم فى مصر.**

سنة ١٩٣٨، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

أحمد كمال زكى، **الأساطير.**

سنة ١٩٦٧، القاهرة: دار الكاتب العربى.

أدولف ايرمان، **ديانة مصر القديمة.**

ترجمة عبد المنعم أبو بكر، محمد أنور شكرى، (د. ت) القاهرة: الحلبى.

ادواردز. أ. س، **أهرام مصر.**

ترجمة مصطفى أحمد عثمان، (د. ت)، القاهرة: لجنة البيان العربى.

أرسطاليس، **كتاب الشعر.**

ترجمة شكرى محمد عياد، ١٩٦٧، القاهرة: دار الكاتب العربى.

إرنست فيشر، **ضرورة الفن.**

ترجمة أسعد حليم، ١٩٧١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

إرنست كاسير، **مدخل إلى فلسفة الحضارة أو مقال فى الإنسان.**

ترجمة إحسان عباس، ١٩٦٠، بيروت: دار الآداب.

أرنولد هاوزر، **الفن والمجتمع عبر التاريخ.**

ترجمة فؤاد زكريا، ١٩٧١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

إسماعيل أدهم، **توفيق الحكيم.**

سنة ١٩٤٥، القاهرة: دار سعد.

الأصفهانى (أبو الفرج على بن الحسين)، **الأغانى.**

(د. ت)، القاهرة: دار الشعب.

أوفيد، **مسخ الكائنات.**

ترجمة ثروت عكاشة، ١٩٧١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

ألويس دى مارنياك، **مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب.**

ترجمة عبد الرحمن صدقى، فى مسرحية الملك أوديب لتوفيق الحكيم.

أندريه جيد، **أوديب، ثيسيوس.**

ترجمة طه حسين، ١٩٤٦، القاهرة: دار الكاتب المصرى.

أنستازى وجون فولى، **سيكلوجية الفروق بين الأفراد والجماعات.**

ترجمة السيد محمد خيرى ومصطفى سويف وآخرين ١٩٥٩، القاهرة: الشركة العربية.

باتريك ملاهى، **عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس.**

ترجمة جميل سعيد، ١٩٦٢، بيروت: المعارف.

بكر الشرقاوى، **أصل الحكاية.**

سنة ١٩٦٦، القاهرة: مجلة المسرح، (العدد ٣٣).

بلوتارخوس، **رسالة عن إيزيس وأوزوريس.**

ترجمة حسن صبحى بكرى، ١٩٥٨، القاهرة: دار العلم.

باورا . س. م، **الأدب اليونانى القديم.**

ترجمة محمد على زيد وأحمد سلامة، (د. ت)، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.

البيضاوى (ناصر الدين أبو سعيد عمر بن محمد الشيرازى)، **أنوار التنزيل وأسرار التأويل.**

سنة ١٣٢٠، القاهرة: مكتبة الحلبى.

توماس مونرو، **التطور فى الفنون**.

ترجمة محمد على أبى درة وآخرين، ١٩٧٠، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

توفيق الحكيم، **أدب الحياة**.

سنة ١٩٥٩، القاهرة: الشركة العربية.

-أهل الكهف.

(د. ت)، القاهرة: مكتبة الآداب.

- بجماليون

(د. ت)، القاهرة: مكتبة الآداب.

توفيق الحكيم، **إيزيس**.

(د. ت)، القاهرة: مكتبة الآداب.

- التعادلية.

سنة ١٩٥٥، القاهرة: مكتبة الآداب.

- زهرة العمر.

(د. ت)، القاهرة: مكتبة الآداب.

- سليمان الحكيم.

(د. ت)، القاهرة: مكتبة الآداب.

- الملك أوديب.

(د. ت)، القاهرة: مكتبة الآداب.

جوتيه، **فاوست**.

ترجمة محمد عوض محمد، ١٩٢٩، القاهرة: الاعتماد.

جورج برناردشو، **بجماليون**.

ترجمة جرجس الرشيدى، (د. ت)، القاهرة: دار الكاتب العربى.

جيمس فريزر. (سير)، **الغصن الذهبى**

ترجمة أحمد أبو زيد، ١٩٧١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

جيمس هنرى بريستيد، **تطور الفكر والدين فى مصر القديمة**.

ترجمة زكى السوس، ١٩٦١، القاهرة: دار الكرنك.

- **انتصار الحضارة**.

ترجمة أحمد فخرى، ١٩٦٢، القاهرة: الأنجلو المصرية.

- **فجر الضمير**.

ترجمة سليم حسن، ١٩٥٦، القاهرة: مكتبة مصر.

جون ديوى، **الحرية والثقافة**.

ترجمة أمين مرسى قنديل، ١٩٦٠، القاهرة: التحرير.

ابن الجوزى (جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن)، **تلبيس إبليس**.

سنة ١٩٢٨، القاهرة: مطبعة النهضة.

الخازن (علاء الدين على بن محمد بن إبراهيم البغدادى)،

لباب التأويل فى معانى التنزيل.

سنلا ١٣١٣هـ، القاهرة: المطبعة الأزهرية.

الدميرى (كمال الدين)، **حياة الحيوان الكبرى**.

سنة ١٣١٩هـ، القاهرة: المطبعة الأدبية.

روجيه جرودى، **كارل ماركس**

- ترجمة جورج طرابيشى، ١٩٧٠، بيروت: الآداب.

- **ماركسية القرن العشرين.**

ترجمة نزيه الحكيم ١٩٦٧، بيروت: الآداب.

الرازى (محمد فخر الدين بن ضياء الدين عمر)، **التفسير الكبير.**

١٣٠٨هـ، القاهرة: المطبعة الأزهرية.

الراغب الأصفهانى (أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل)، **المفردات فى غريب القرآن.**

سنة ١٣٢٤هـ، القاهرة: الحلبى.

رفاعة رافع الطهطاوى، **تخليص الابريز فى تلخيص باريز.**

سنة ١٩٥٨، القاهرة: الحلبى.

الزمخشرى (محمود بن عمر الزمخشرى)،
الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل.

سنة ١٣٣٤هـ القاهرة: المطبعة البهية.

السراج (أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين)، **مصارع العشاق**

سنة ١٣٠١هـ القسطنطينية: الجوائب.

سليم حسن، **الأدب المصرى القديم.**

سنة ١٩٤٥، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.

سوفوكليس، **أويديبوس ملكا.**

- **أويديبوس فى كولونا.**

(فى مجموعة من الأدب التمثيلى اليونانى)، ترجمة طه حسين. (د. ت)، القاهـرة: دار المعارف.

سهير القلماوى، الأسطورة فى أدب توفيق الحكيم، **مجلة الهلال.**

السنة السادسة والسبعون، ١٩٦٨، القاهرة: العدد الثانى.

- **ألف ليلة وليلة.**

سنة ١٩٦٦ القاهرة. دار المعارف.

شكرى محمد عياد، **البطل فى الأدب والأساطير.**

سنة ١٩٧١، القاهرة: دار المعرفة.

صبحى الصالح، **مباحث فى علوم القرآن.**

سنة ١٩٦٤، بيروت: دار العلم.

الطبرى (أبو جعفر بن محمد بن جرير)، **تاريخ الرسل والملوك.**

سنة ١٩٦٨، القاهرة: دار المعارف.

- **جامع البيان فى تفسير القرآن.**

سنة ١٣٢١هـ، القاهرة: المطبعة الميمنية.

عباس محمود العقاد، **إبليس.**

سنة ١٩٦٧، القاهرة: كتاب الهلال، العدد ١٩٢.

عبد الحميد سالم، حياة الفنون الجميلة، **صحيفة الأخبار.**

سنة ١٩٢٧، القاهرة: العدد ٢٠١٤.

عبد الحميد يونس، **الهلالية.**

سنة ١٩٥٦، القاهرة؛ جامعة القاهرة.

عبد الرحمن بدوى، **الموت والعبقرية.**

سنة ١٩٦٢، القاهرة: النهضة المصرية.

عبد القادر القط، **فى الأدب المصرى المعاصر.**

سنة ١٩٥٥، القاهرة: دار مصر للطباعة.

عبد المحسن الحسينى، **المعرفة عند الحكيم الترمذى.**

(د. ت)، القاهرة: دار الكاتب العربى.

عبد المحسن طه بدر، **تطور الرواية العربية الحديثة.**

سنة ١٩٦٣، القاهرة: دار المعارف.

عز الدين إسماعيل، **قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر.**

(د. ت)، القاهرة: دار الفكر العربى.

على أحمد باكثير، **مسرحية أوزيريس.**

سنة ١٩٥٩، القاهرة: مطبعة مصر.

- **مسرحية فاوست الجديد.**

غير مطبوعة.

- **مسرحية مأساة أوديب**

سنة ١٩٤٩، القاهرة: مكتبة مصر.

- **مسرحية هاروت وماروت.**

(د. ت)، القاهرة: دار مصر للطباعة.

- **المسرحية من خلال تجاربى الشخصية.**

سنة ١٩٦٤، القاهرة: دار المعرفة.

على الراعى، **توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر.**

سنة ١٩٦٩، القاهرة: كتاب الهلال، العدد ٢٢٤.

على سالم، **كوميديا أوديب (أنت اللى قتلت الوحش)**

سنة ١٩٧٠، القاهرة: دار الهلال.

على فهمى، **أوديب الملك، صحيفة الرقيب.**

سنة ١٩١٢، القاهرة: العدد ٥٧.

فتحى رضوان، **مسرحية دموع إبليس.**

سنة ١٩٥٦، القاهرة: دار المعارف.

فرانكفورت. هـ.، **ما قبل الفلسفة.**

ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ١٩٦٠، بغداد: مكتبة الحياة.

القرطبى (أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصارى)
تفسير القرطبى الجامع لأحكام القرآن.

سنة ١٩٦١، القاهرة: دار الشعب.

القشيرى، **لطائف الإشارات.**

(د. ت)، القاهرة: دار الكاتب العربى.

القنوجى البخارى (صديق بن حسن)، **فتح البيان.**

سنة ١٣٠٢هـ، القاهرة: المطبعة الكبرى ببولاق.

كريستوفر مارلو، **مأساة الدكتور فاوستس.**

ترجمة نظمى خليل، (ب. ت)، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف

ابن كثير (أبو الفداء الحافظ)، **البداية والنهاية**

سنة ١٩٦٦، بيروت: دار المعارف.

- **تفسير القرآن العظيم.**

طبعتان: ١) سنة ١٣٠٢هـ، القاهرة: الأزهرية، جـ٣.
٢) سنة ١٩٧١م، القاهرة: دار الشعب، جـ٣.

ليفى بريل، **العقلية البدائية.**

ترجمة محمد القصاص، (ب. ت)، القاهرة: مطبعة مصر.

محمد رشيد رضا، **تفسير المنار.**

سنة ١٣١٣هـ، القاهرة: المنار.

محمد عبد الحليم كرارة، **مقدمة ترجمة مأساة فاوست.**

سنة ١٩٥٩، الإسكندرية: المعارف.

محمد فريد أبو حديد، **مسرحية عهد الشيطان.**

سنة ١٩٤٥، القاهرة: دار المعارف.

محمود أمين العالم، (عبد العظيم أنيس)، **فى الثقافة المصرية**

سنة ١٩٥٥، القاهرة: دار الفكر الجديد.

محمود تيمور، **مسرحية أشطر من إبليس**

(د. ت)، القاهرة: دار المعارف.

مرجريت مرى، **مصر ومجدها الغابر.**

ترجمة محرم كمال، سنة ١٩٥٧، القاهرة: لجنة البيان العربى.

موريه. أ، دفى. ج،
نشأة النظام الاجتماعى وتطوره من العشائر إلى الامبراطوريات

ترجمة عبد العزيز برهام سنة ١٩٦١، القاهرة: الكرنك.

هنری بر، **مقدمة كتاب نشأة النظام الاجتماعی وتطوره من العشائر إلى الامبراطوريات.**

النيسابوری، (نظام الدين الحسن بن محمد بن حسين القمی)، **تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان.**

(حاشية الطبری)

ثانيًا: المراجع والمصادر الأجنبية

Breasted, H. J., **Ancient Egyptian Records,** 1907, London: University Press.

Bulfinch, T., **Mythology,** 1966, New Yok, Dell.

Chadwick, H. M., & Chadwich, H.K., **The growth of literature,** 1968 London: John Dickens.

Dennis, J. T., **The burden of Isis,** 1910, London: John Murray.

Dingwall, R. J., **Ghosts and spirits in the Ancient world,** 1930, London : Kegan Paul.

Emery, W. B., **Archaic Egypt,** 1992 London: Penguin.

Frazer, J. G., **Folklore in the old testament,** Vol 2 1918, London: Macmillan.

Fromm, E., **Escape from Freedom,** 1941 New York: Rinehart.

Gardner, A. H., **The chester Beaty Descriptor of Hiratic papyrus with a mythological. Story love Songs and their miscellaneous Texts,** 1931: London : Emery Walker.

Gaster, T. H., **Myth Legend and custom in the old Testaments,** 1969, London: Gerald Dcuck Worth

Goebon, F., **The Decline And Fall of The Roman Empire,** in Huthins (ed.), Great Books, 1952, Chicago: Encyclopeadia Britannica.

Goethe. **Faust,** 1908, London: J. M. Den.

Graves, R., **The Greek Myth,** 1909 London: Penguin.

Hamilton, E., **Mythology,** 1943, New York: New American library.

Hilgard, E., **Introduction to Psychology** 1957, New York : Harcourt.

Homer, **The Odyssey, Renedred into English Prose by Samuel Butler,** Great Books. 1952, Chicago: Encyclopaedia Britannica.

Hooke, S.H., **Middle Eastern Mythology,** 1968, London Penguin.

James, E.O., **Myth and Ritual in the near east,** 1968, New York Fredrick

Kitto, H.D., **The Greeks,** 1964, London: Penguin

Malinowaki, B., **Magic, Science and Religion,** 1948, Illinois: The free press.

Noss, John, **Man,s Religions.** 1964, New York: The Macmilan.

Ovid, **The Metamorphoses,** 1964, London: Penguin

Parrinder, G. **Witchcraft Europea, & African,** 1963, London: Penguin.

Raglan, Lord, **The Hero** 1963: London: Methuen.

Rose, H.J., **A handbook of Mythology,** 1970, London: Methuen.

Sophocles, **The Plays of Sophocles in** R.M. Hutchin (ed.), Great Books of the western World, 1952. Vol.5 chicago: Encyclepeadia Britannica.

Spence, L., **An Introduction to Mythology** 1921, London: Harper.

Spence, L., **The outline of mythology,** 1944, London: Watts.

Tevelde, H., **Seth, God of Confusion,** 1967, Leiden: Brill.



فهـرس

الجزء الأول: مصـادر الأسـطورة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الجزء الثانى: الوظيفة بين الأسطورة والمسرح

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة

رقم الإيداع	١٩٨٤ / ٥١٦١	
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-١٠١٥-٣	ISBN

٣ / ٨٣ / ٤٧

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)